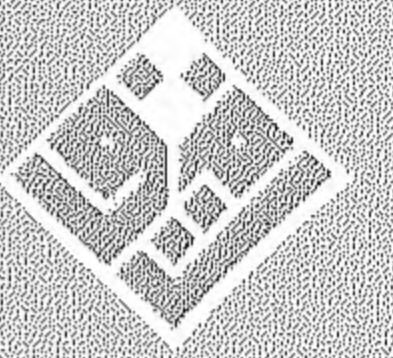


نظرة جديدة إلى التراجيديا

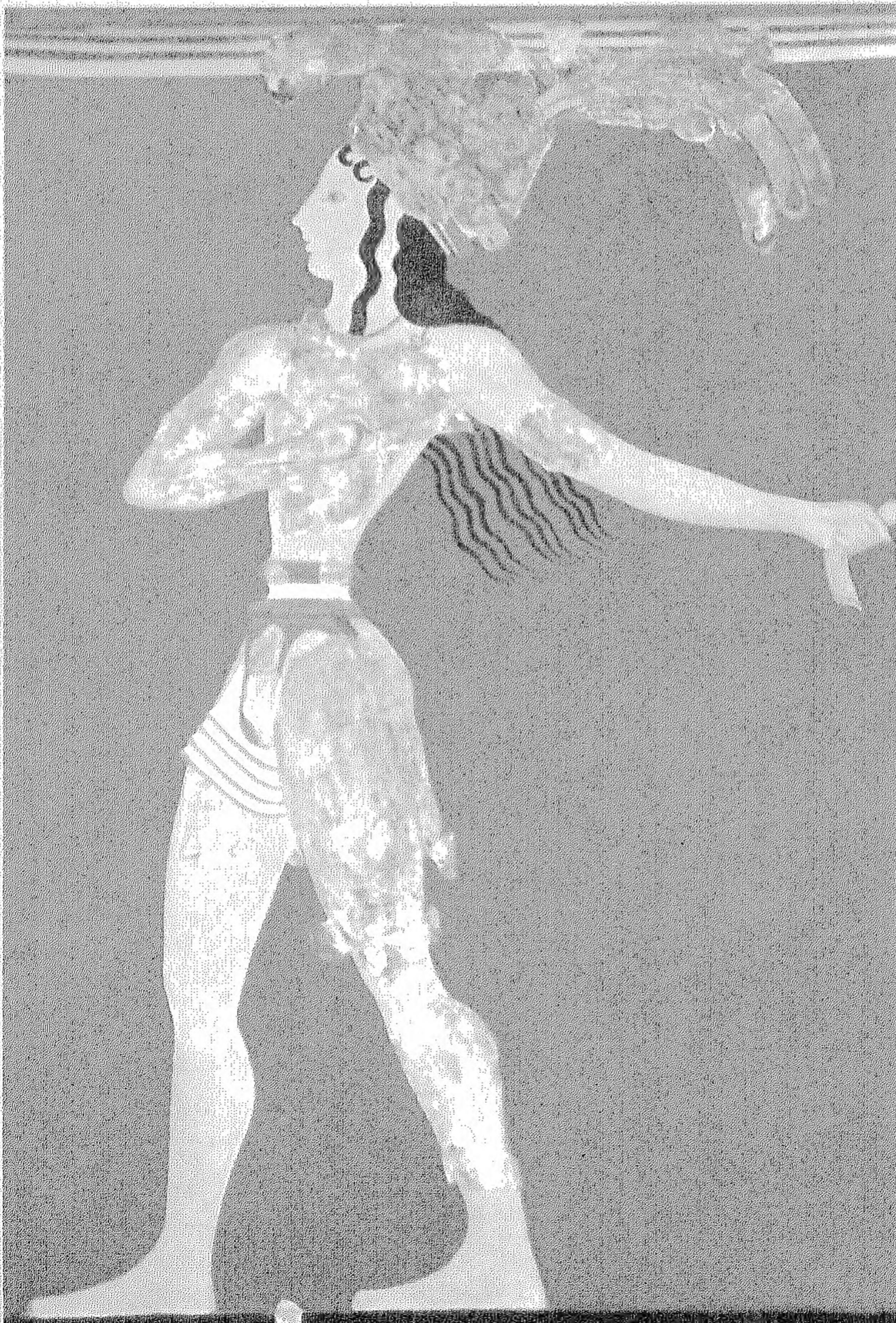
المفهوم الإغريقي للمسرح

تأليف: ج. مايكل والتون

ترجمة: محسن مصيلحي



المشروع القومي للترجمة

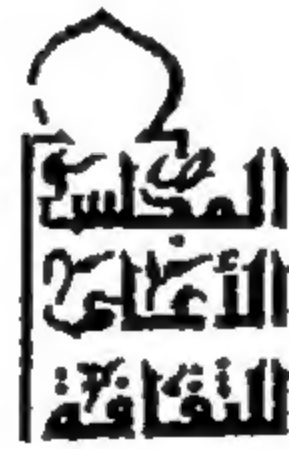


نظرة جديدة إلى التراجيديا

المفهوم الإغريقي للمسرح

تأليف : ج . مايكل والتون

ترجمة : د . محسن مصيلحي



١٩٩٨

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزي

*THE GREEK SENSE OF
THEATRE
TRAGEDY REVIEWED*

J. Michael Walton

*METHUEN
LONDON AND NEW YORK
1984*

المحتويات

صفحة	
7	اقتتاحية
	الجزء الأول : الأثينيون ومسرحهم
15	١- الناقد
37	٢- المشاهدون
49	٣- خشبة المسرح
69	٤- المؤدون
	الجزء الثاني : صنّاع المسرحيات
97	٥- أيسخيلوس
127	٦- سوفوكليس
155	٧- يوربيديس : التراجيديات
185	٨- يوربيرييس : الكوميديات
211	خاتمة

الأساطير

هناك ترجمة لاحدى مسرحيات يوربيديس ، وفيها رسول يدخل وهو يقول : " آه . آه . آه . أخبار كئيبة . " وهذا السطر مقصود به رفع السخونة وخفض المقاومة ، بمعنى التخفيف من وقع الخبر وتعظيم القدرة على تلقيه . وقلبي متعاطف مع كل الرسل الذين يحملون أنباء سيئة ، ومع الممثلين الذين يلعبون أنوارهم ، ومع المتفرجين الذين يستمعون إليهم . ومن المؤسف أن هذه تجربة عامة فى مواجهة التراجيديات الإغريقية ، المكتوبة أو المعروضة ، وهى تجربة شبيهة بمناشدة الجمهور لحضور محاضرة شهدت ذات مرة عن "بعض مظاهر تحريك الدمى التركية غير المكتشفة حتى الآن ."

ولدت التراجيديات الإغريقية كشكل فنى من الفين وخمسائة سنة مضت من حضارة لم تعد قيمها واهتماماتها أليفة لدينا . ولكن لأن كتاب المسرح كانوا مشغولين بتحويل التجربة الانسانية إلى دراما ، ولأن الآلهة والأبطال الذين شغلوا خشبة المسرح كانوا "نماذجاً" وشخصيات فى نفس الوقت ، ولأن مسرح الأثينيين كان مكاناً تتحول فيه الأفكار إلى فن فإنه من الممكن الآن ، فى ظل ظروف مناسبة ، أن تتحول الدراما الإغريقية إلى دراما حية وأنية . إن قراءة تلك المسرحيات من خلال ترجمة حساسة يمكن أن تكون تجربة ثرية ، لكن مشاهدتها على المسرح تمثل ما هو أكبر من التجربة الثرية ، فالتراجيديات يمكن أن تكون شيئاً أسمى من الأخبار السيئة .

بالمقارنة مع الفنون الإغريقية الأخرى تظهر الدراما فى وضع أكثر صحة من الموسيقى التى لانعرف عنها إلا بعض أسماء "صيغها" المختلفة التى تعزف على آلات نفخ ، أو آلات وترية، أو إيقاعية متعددة. ولكنها فى وضع أدنى إذا ما قورنت بالرسم أو النحت أو العمارة التى قلصت من كمالاتها تشوهات متنوعة لكن التشوهات لم تقضى عليها تماماً. والرقص فى وضع شبيه يوضع الدراما. فلدينا الفرصة للإطلاع على مواد مكتوبة بالشعر الخالص كان يستجيب لها الراقصون بالرقص . وهناك عدد من رسوم الأنية من القرن السادس قبل الميلاد تظهر رجالاً ونساء يرقصون . صحيح أن هذا كثير لكنه ليس كافياً . والتراجيديات فى موقف مشابه .

تحيا التراجيديات الإغريقية من خلال نماذج قليلة مختارة من النصوص ، يساندها الحد الأدنى من الحقائق التي يمكن إثباتها والتي تتعلق بالملامح العديدة لفن العرض المسرحي. وهذا الحد يبدو للعديد من الناس كافياً ، ولكن لا أحد يفكر في أننا يمكن أن نحصل على صورة مكتملة عن الرقص الإغريقي من قراءة ما تقوله الجوقة في مسرحية لاسخيلوس ، فالرقص يفهم بإعتباره فناً أدائياً لكن الدراما غالباً ما لا تفهم كذلك .

كان المسرح الإغريقي فناً أدائياً يحتوى على الدراما والرقص والموسيقى ، غير أن معرفتنا الحالية الناقصة بطبيعة هذا العرض لا يجب أن تقف حجر عثرة في إعادة تقييم آثاره المتبقية ، ولا في معرفة ما إذا كانت تلك النصوص تحتوى على مفهوم للمسرح ولأمكنياته كما فهمه واستكشفه كتاب التراجيديات الأثينيون كصناع مسرحيات وممارسون .

إن بقاء هذه المسرحيات ، بالرغم من قلة عددها ، قد ساعد على اهتمام النقد الأدبي بها ، عبر السنين ، وقد بقيت مجموعة التراجيديات الآتيكية حتى العصور الوسطى كوسيلة وحيدة لفهم فن الدراما بمحاذاة فنون النحت ، والرسم ، والموسيقى ، والأدب . وقد ظل الأدب أكثرهم ألتصاقاً بالدراما ، ولأن الدراما كانت متاحة من خلال الطباعة فإن الصفحة المكتوبة ظلت أكثر الأماكن مناسبة لها .

إن أكثر ما تم تجاهله هو الخواص المسرحية المميزة للنصوص بإعتبارها مقطوعات للعرض المسرحي لأنه من الصعب إعادة خلق صورة العرض من ناحية ، ولأن مفردات العرض المرئي في المسرح الإغريقي قد شغلت مكاناً ثانياً للكلمة المنطوقة من ناحية أخرى . وبرغم دراسات ليليان لولار ، وأوليثير تابلين ، ومؤخراً دافيد سيل ، مازال الاعتقاد السائد أن ما كان يقال في التراجيديات الإغريقية كان أكثر أهمية مما كان يُشاهد . ولم يكن الحال ، في ظني ، هكذا من وجهة نظر الأثينيين في القرن الخامس قبل الميلاد . وربما كان الممثل "مردداً" *hupokrites* أو "باسطاً للقصة" ولكن الجوقة *choros* كانت تتكون من الراقصين الذين يؤدون في

أوركسترا *orchestra* ، وهى مكان للرقص ، وليس للموسيقيين كما توحى الترجمة الانجليزية . كان حدث المسرحية "drama" يعنى "شيئاً يُفعل" ، وليس "شيئاً يقال" ، كما كان المشاهدون *theatai* يجلسون فى "مكان المشاهدة" *theatron* وليس فى "مكان استماع" *auditorium*. كان اليونانيون يذهبون إلى المسرح لمشاهدة عرض مسرحى ، ولكن غالباً ما يتم تجاهل هذه المقولة ، حتى من مؤرخى المسرح من أمثال ج.ل.ستيان ، الذى يمثل صوت الأغلبية حين يتحدث عن جنور كلمة "مسرح" *theatre* : "قائلاً" من المؤكد إن فعل المشاهدة لم يكن يحتل مكان الصدارة فى هذه المناسبة ، وافتقاد التفاصيل المرئية فى التراجيديات الإغريقية يؤيد هذه المقولة .^(١) وأنا أتمنى أن أظهر عدم صحة هذا اليقين، وأن أوضح أن التراجيديات الإغريقية لا تعوزها التفاصيل المرئية ، وأن مسرح الأثينيين كان واحد من أكثر المسارح ارتباطاً بالعناصر المرئية المثيرة فى تاريخ الدراما .

كلما عاد الانسان زمنياً إلى الوقت الذى تحول فيه الملحمى إلى الدرامى ، كلما اتضحت صورة التراجيديات المبكرة بإعتبارها نوعاً من أنواع العروض المثيرة ، أياً ما كان ما قاله أرسطو عنها بعد مائتى سنة . وحتى أرسطو ذاته كان يؤمن بأنها تطورت عن الديثرامب *dithyramb* ، وهو رقصة الجوقة المكونة من خمسين مشاركاً .

إن أسخيلوس ، الكاتب المسرحى الأول الذى بقيت بعض مسرحياته ، يبدو أكثر كتاب التراجيديات اهتماماً بالكلمة حين تترجم مسرحياته لأنه من الصعب فهم العديد من تعبيراته . وأنا أتمنى أن أثبت أن سبب هذه الصعوبة ينشأ من الفحص الدقيق لكلماته والاهتمام الحرفى بها وحدها . إن النظر فى أقل عدد من نصوص أسخيلوس يظهر انه صنع مسرحياته وهو على وعى تام بالوسيط الذى كان يعمل من خلاله ، والذى كان له سيداً . إن اسخيلوس لم يكن كاتباً فقط ، فقد قيل انه كان مصمم الرقصات والديكور ، وربما المؤلف الموسيقى لمسرحياته لكنه كان بالتأكيد الممثل الأول . ومن المعتاد ، حتى فى عصر يهتم بالصورة كعصرنا ، أن تتغاضى الدوائر

1- Drama, Stage and Audience , Cambridge, Cambridge University Press. 1975,p.111.

الأكاديمية عن عنصر المسرحية Theatricality باعتبارها عنصراً مخادعاً يستخدم للتغطية على الأفكار الصعبة ، أو ليحل محلها . ولكن "المسرحي" في أفضل حالاته يوفر وسائلاً لبسط قصة أو جدل ، أو لتعزيد العقلاني بالعاطفة والإدراك ، وكتاب المسرح العالميين العظام يتميزون بالعقول الذكية والحساسيات الرقيقة . إنهم لم يكونوا دائماً ، وكما أشار آرثر ميللر ذات مرة ، كتاباً جيدين . لكن ميللر أكمل وجهة نظره بقوله : إن هذا لم يكن مهماً لأن كتاب المسرح يقدمون أفكارهم للمتفرجين من خلال لغة المسرح الشاملة ، وهي لغة تعد فيها الكلمات أقل فصاحة من الصوت ، لغة تفصح وتعبّر فيها الصورة المسرحية من خلال لحظة صمت واحدة ، أكثر مما تعبّر عنه صفحة كاملة من الحوار . إن عالم اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس هو عالم تنطق فيه الأشياء بصوت مرتفع ، عالم تبو فيه شخصية صامتة أكثر قوة من شخصية متكلمة ، كما أن حركة دسته رجال في أقنعتهم يمكن أن تعطي تجسيداً حياً لآمال ومخاوف مجتمع بأسره .

إننى على قناعة بأن المتفرج الأثيني ، حتى ذلك الجاهل بالقراءة والكتابة، كان قادراً على قراءة تلك المفردات الفنية التي تكون لغة خشبة المسرح باعتبارها أخذ الروابط التي تربطهم بأنفسهم ، وبالعالم من حولهم ، وبالأخرين من بنى جلدتهم ، وبالآلهة . لقد شهد القرن الخامس قبل الميلاد ازدهار وسقوط حضارة كانت مؤسسة على الفنون المرئية : كان ذلك هو عصر المعمارى والرسام والكاتب المسرحي ، ولم تنقل مكانة هذه الأشكال لصالح الكلمة المنطوقة إلا في القرن الرابع قبل الميلاد . ساعتها أبقى المؤرخون والفلاسفة والخطباء أثينا مركزاً للسعى للاكتمال الثقافى ، وتحول المسرح إلى مسرح الممثل . هنا فقط انتصرت اللغة على الصورة .

وربما كان معنى هذا تراجع عن تجسيد العرض المسرحي باقتراب القرن الخامس قبل الميلاد من نهايته . ولكن الأكثر احتمالاً أن تعبيرات أبطال وبطلات يوربيديس الشائعة كانت تتطلب تقديماً أكثر سيولة وأقل رسمية حتى تصل رقة أحاديثهم العاطفية إلى جزء ولو يسير من الجماهير الضخمة . وقد كان أمراً عادياً أن يقوم كتاب المسرح بإخراج مسرحياتهم ، ومن الممكن معرفة كيف قام اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس ، كل بمفرده ويطرق متباينة ، بتحصيل أكثر القصص بساطة

بطبقات فوق طبقات من المعانى الإضافية . وبرغم عدم بقاء تراجيديات أحدث تسهل المقارنة مع هذه التراجيديات القديمة ، فإنه من الممكن استنتاج إن ما كان يعوز كتاب المسرح الأحداث هو القدرة على استخدام لغة المسرح الملموسة . وحين تحولت الدراما إلى منطقة نفوذ الممثل النجم ، تقلص نور الصورة المسرحية لصالح غرور الأنا المتوهجة .

وهذا الكتاب ليس مخصصاً كدراسة شاملة للمسرح الإغريقى أو لمسرحياته التراجيدية ، فقد تم "التعامل مع " بعض المسرحيات العالمية العظمى وتلخيصها فى صفحات قليلة ، مع التركيز على عنصر واحد من عناصرها . كما أنه ليس من غاياتى تقديم تركيبة نموذجية formula للمخرجين لتقديم التراجيديا الإغريقية . ما أتمنى أن أكون قد نجحت فى تقديمه هو لفت الانتباه إلى عنصر واحد فى صنع المسرحيات ، ذلك العنصر الذى أعتقد أن الأولوية كانت له فى عقول ممارسى المسرح ، والذى تم تجاهله كثيراً بسبب متطلبات الدراسات الكلاسيكية . والإغريق لم يستخدموا الارشادات المسرحية ، على الأقل فى النصوص المكتوبة كما وصلت إلى القارئ المعاصر ، كما لا يوجد تراث من النقد المعاصر لكى يساعدنا على رؤية العروض المسرحية كما رآها متفرجوها الأوائل . كما لا يوجد دليل لحرف خشبة المسرح يعطينا النصيحة الحاسمة عن شكل وتقاليده المسرح الإغريقى .

وحتى لو لم يكن باستطاعتنا استنتاج هذه النواقص ، فإن الأمر ، فى حده الأدنى ، يستحق عناء توضيح أن مثل هذه النواقص لا تقف حجر عثرة بين القراء والمتفرجين المعاصرين وبين هذه الأعمال التى كانت مصدراً أولياً فى خلق علم جمال شامل . فحين قدمت هذه المسرحيات لأول مرة كانت مفهومة لجزء كبير من السكان ، يفوق أى جزء دخل المسرح فى أى زمن منذ ذلك الوقت . وسيكون مثيراً أن نشير إلى أن التراجيديا الإغريقية تحتوى على مدخل لفهم المسرح بإعتباره جزءاً من وعى المجتمع ، غير أن فشل أى دراسة للدراما فى الأخذ بعين الاعتبار تلك "الجماهيرية" سوف يساعد فقط على إعادة المسرحيات إلى رفوف الكتب . التراجيديا الإغريقية لا تنتمى إلى عالم المتاحف ، حتى متاحف المسرح ، لكنها تنتمى إلى خشبة المسرح التى يجددها وينشطها جيل واع من الممثلين والمصممين والمخرجين .

الجزء الأول

الأثينيون ومسرحهم

(١)

الناقد

يقول مخرج مسرحى : لقد فهم كاتب الدراما الأول ما لم يفهمه بعد كاتب الدراما الحديث . لقد فهم أنه حين يظهر مع زملائه أمام المتفرجين فإنهم سوف يكونون أكثر رغبة فى رؤية ما سيفعله من أن يسمعوا ما سيقوله . وفهم أنه من الأسهل والأقوى تأثيراً مخاطبة العين أكثر من أى حاسة أخرى، لأنها دون شك أكثر أعضاء الجسم الإنسانى مضاء . لقد كان أول شئ يواجهه بمجرد ظهوره أمامهم هو العديد من أزواج العيون المتطلعة والجائعة . وحتى الرجال والنساء الذين يجلسون بعيداً عنه لدرجة يصعب معها سماع ما يقول ، كانوا أقرب إليه بسبب الرغبة المحرقة لعيونهم المستطلعة. لهؤلاء ، ولغيرهم ، كان الكاتب الأول يتحدث شعراً أو نثراً، لكنه تحدث دائماً من خلال الفعل : الفعل الشعري وهو الرقص، أو الفعل النثري وهو الإيماءة. (١). (Edward Gordon Craig, 1905)

كان أيسخيلوس هو ذلك الدرامى الأول ، وقد كانت خسارة فادحة للمسرح ألا يقوم "كريج" بإخراج مسرحية من مسرحياته . لقد قام "كريج" برسم عدد من التصميمات لـ "إلينورا ديوس" فى دور الكترا ، فى المسرحية التى أعدها هوفمنستال عن نص سوفوكليس، لكن هذا التصميم بقى، كمعظم أعماله ، مجرد رسوم مثيرة . وأكثر هذه الرسومات شهرة يحتوى على شخص ألكترا المكتئبة، ممدودة الذراعين، مظلة الوجه، على خلفية لبوابة عمودية ضخمة فى أعلى خشبة المسرح. وعلى الدرجات المؤدية إلى البوابة، تتعانق مجموعة غير مميزة الملامح، فيساهمون بانكماشهم الساكن فى التركيز أمام شخص ألكترا نفسها. وقد قام كريج أيضاً بنحت سلسلة من الشخصيات السوداء بالنحت البارز البسيط bas-relief ، والتى لا ترتفع لأكثر من عدة بوصات، ومنهم هيكوبى ، وفيها ركز كريج عواطفهم العنيفة كتلك التى نشاهدها فى الخطوط

(1) The Art of the Theatre, London and Edinburgh, T.N. Foulis. 1905, pp.20-1 .

الخارجية للعارض ذو القناع . وفى مقتطف مبكر من كتابه فن المسرح يعلن كريج أن الراقص ،

وليس الشاعر ، هو الأب الطبيعي لكاتب الدراما . لقد وجدت رؤى "كريج" الرائعة للمسرح - فى وقت كانت خشبة المسرح تتاضل فيه لدخول القرن العشرين بعيداً عن الميلودراما والطبيعية- كارهين أكثر من متحمسين وقت أن كتب ذلك، كما أن تصويره الحى لـ "مسرح القدماء" كما أطلق عليه، وجد تعاطفاً أقل فى الأوساط الأكاديمية الكلاسيكية .

لقد ظلت العلاقة بين المنطوق والمرئى، كمحور جمالى، موضوعاً بحثياً لعدة قرون، فى أوساط الفلاسفة والمنظرين. وحتى هوارس، الذى كان يخاطب الكتاب الناشئين فى عصر أغسطس من خلال كتابه فن الشعر *Ars Poetica* ، قال إن العين "وسيط أكثر قيمة" من الأذن ، وبناء على هذا أنصحهم بأن يكونوا على وعى بما يعرضون على خشبة المسرح . كما وصف ليسنج الرواقية فى كتابه *Laocoon* * (١٧٦٦م) باعتبارها لادرامية أساساً، مؤكداً ضرورة عرض العواطف القوية، بدلا من التحدث عنها . وبرغم أنه أكد أن الشاعر ليس مضطراً ، كالتحات،فرصة تأكيد التشبيه المركب الذى يربط المشهد المسرحى الساكن *tableau* بفن النحت.

وقد أطرى شيللر أيضاً ، فى مقدمة كتابه *عروس مسينا The Bride of Messina* (١٨٠٣م) على فكرة الجوقة لأنها تقطع الإيهام، وأنب الكلاسيكيين الفرنسيين الجدد "الذين عجزوا تماماً عن فهم روح القدماء." وقد كان شيللر أيضاً هو الذى قدم واحداً من أكثر الاعترافات قوة عن تفرد المسرح حين كتب : "ان المرغوب فى "لتكثيف وصفه فى لحظة واحدة فقط" فإن فهمه للتداخل بين الأشكال الفنية يعطى الأعمال الدرامية هو الإيهام، الذى إن أمكن تحقيقه بوسائل مادية فسوف يكون إيهاماً تافهاً فى أفضل الأحوال. إن كل العناصر الخارجية فى التجسيد المسرحى تتعارض مع هذا المفهوم، فهذه العناصر مجرد رموز لما هو حقيقى."

وبرغم هذا كله فإن وجهة النظر السائدة التي ورثناها تقول إن الدراما الإغريقية كانت مجرد لغة ، فنيته يقول في كتاب *مولد التراجيديا Tragedy The Birth of* (١٨٧٢م) إن التراجيديا الإغريقية تقدم نفسها إلينا كدراما - كلامية - Word Drama ، لكن هذا عبث. لقد قدم المسرح الإغريقي تركيباً من الأشكال الفنية المرتبطة بخاصية مسرحية فريدة ومحددة . وحقيقية أن غالبية الدارسين الكلاسيكيين قد تجاهلوا هذه الخاصية وركزوا تركيزاً كبيراً على الكلمة المنطوقة، يمكن أن يعود إلى عاملين : العامل الأول هو ضالة التفاصيل المتعلقة بالعروض المسرحية في القرن الخامس قبل الميلاد. والثاني هو الالتفات الكبير لأرسطو، برغم ما قاله شيلر، من خلال كتابيه *السياسة ، و فن الشعر* اللذان هبط فيهما بمكانة مثل هذه العناصر في المسرح. وفي هذا الفصل سوف نفحص كتاب *فن الشعر* ، أهم الوثائق الأوروبية في نظرية الدراما ، ونرى أثر تأكيد أرسطو على البناء الدرامي على حساب القيم المسرحية الأخرى. هذا التأكيد ، من وجهة نظري، قد أفسد رؤيتنا لكتاب التراجيديا في الحقبة الكلاسيكية .

إن تلقينا للقليل من المعلومات عن الظروف المادية للمسرح الإغريقي ليس خطأ أيسخيلوس أو سوفوكليس أو يوربيديس. لقد أبدعوا مسرحياتهم من أجل عرض واحد، نادراً ما كان يتكرر، كما أن فرصة النشر فيما بعد كانت فرصة واهية . ولهذا السبب علينا أن نتحول إلى الآخرين لنكتشف تصور الإغريق لمسرحهم، وأهم هؤلاء أرسطو ، أول "نقاد" العالم القديم. ولكن إذا كان أرسطو هو أول ناقد، فمن المفيد أن نشير إلى أنه كان يكتب بعد سبعين عاماً من موت سوفوكليس ويوربيديس، كما أن إستيلاءه على اللقب حدث غيابياً . إن الاحتياج للإمساك بالحاضر من أجل المستقبل لم يكن أحد اهتمامات القرن الخامس قبل الميلاد، وحقيقة أن هيرونوت وثيوسيديس سجلا بعض

* لاوكون : راهب طرواى تم تخليده في كتابات كثيرة أشهرها كتابات فيرجيل وڤينكلمان لكن التمثال الذي أقيم له في روما عام ١٥٠٦م جعله شهيراً. والتمثال من الرخام يقوم فيه ثعبانان بمهاجمة لاوكون لأن أبوللو أراد أن يعاقبه على تحذيراته من إبخال الحصان الخشبي إلى طروادة.(المترجم).

وقائع الماضي القريب والبعيد كان تسجيلا لأغراض معينة، لكن كلاهما لم يلتفت إلا عابراً إلى العلاقات اليومية في أثينا . إنهما ، ببساطة ، لم يكونا مهئين لهذا الهدف .

يجب علينا أن نلتفت إلى كاتب الكوميديا أريستوفانيس وإلى الفيلسوف أفلاطون، وليس إلى المؤرخين، إذا ما أردنا معرفة ملامح الحياة الأثينية في القرن الخامس قبل الميلاد . ولم يكن هدف أى منهما كتابة التاريخ الاجتماعى، لكنهما تركا بعض التفاصيل حين تكلمتا عن الاهتمامات والأنشطة العامة والخاصة . كما أن كليهما كان لديه ما يقوله عن المسرح . وفى غياب أى نقد بالمعنى الحديث، يمكننا على الأقل الحصول منهما على بعض الانطباعات عن كيفية تقييم الأثينيين لمسرحهم فى القرن الخامس . وبرغم الاختلاف بينهما ، فإن أريستوفانيس وأفلاطون يمكننا من وضع أرسطو فى مكانه المناسب .

كان أريستوفانيس كاتباً كوميدياً تتطرق مسرحياته إلى عالم المسرح وإلى الشهرة فى تمثالاتها المختلفة، وقد أشار إلى المتفرجين، والمشاهد المسرحية، وإلى تقنيات خشبة المسرح بشكل يساعدنا على إعادة تصور الجو العام وتفاصيل الكوميديا القديمة. إنه يقدم شخصاً معاصرة كشخصيات مسرحية، وإذا كانت السخرية تكون على حساب الصديق عادة، فإن ظهور سقراط أو يوربيديس على خشبة المسرح يمثل تشهيراً بهما . لقد قدم أريستوفانيس مسرحيته *الضفادع* فى عيد اللينايا عام ٤٠٥ ق.م، بعد عدة شهور من موت سوفوكليس ويوربيديس . وقد قرر إله المسرح ديونيسوس أن يحاول إعادة يوربيديس من العالم السفلى *Hades* لإنقاذ المهرجانات الدرامية . وحين يصل إلى الضفة الأخرى من نهر ستيكس *Styx* يكتشف انعدام وجود اتفاق عام على أن يوربيديس سيكون أفضل المرشحين لإعادة الحياة . هنا يقرر ديونيسوس أن يعقد مسابقة بين أيسخيلوس ، الذى كان قد مات قبلها بخمسين عاماً ، ويوربيديس للفوز بـ"عرش" الدراما . وتتكون المسابقة من قيام كل كاتب من الاثنى بالسخرية من عمل الآخر والدفاع عن عمله-- ولا يتم الإشارة إلى سوفوكليس الذى مات فى وقت غير ملائم، أى بعد كتابة المسرحية تقريباً ودخولها مرحلة البروقاات .

هذه المسابقة مسخرة بالطبع، كما أن النتيجة النهائية التي تنتصر لعودة أيسخيلوس، وليس يوربيديس، إلى أثينا هي نتيجة لعوامل سياسية وليس لعوامل درامية. وبرغم هذا فإن أريستوفانيس يلقي الضوء على أسلوب الكاتبين. وفي غياب وجهة نظر بديلة، فإن ما قيل في هذه المسابقة قد اكتسب وزناً يفوق قيمته، "وزن" السطور التي كانت سبباً في اعتبار أيسخيلوس أفضل من يوربيديس. وهكذا فإن سبباً من أسباب التفوق يلفت نظرنا إلى حقيقة مهمة .

ضمن أسباب شكوى يوربيديس يأتي استخدام أيسخيلوس للشخصية الصامتة ، التي تجلس وقد اكتسى وجهها بإمارات الحزن، لاتقول شيئاً، بينما تشكو الجوقة بمجموعة من القصائد الغنائية . يقوم أيسخيلوس بالدفاع عن نفسه ، ثم يقوم في النهاية باتهام يوربيديس بالخط من مكانة التراچيديا باستخدام شخصيات، وأزياء غير مناسبة، قائلاً مقولته الشهيرة: "ملوك في أسمال" . وهذه الهجمات ليست أكثر من عناصر ثانوية في معركة حامية الوطيس حول البرولوج، وحول اللغة ، وحول الثيمة والشخصية . ووحدها لا تمثل هذه العناصر الدرامية أى دليل على أهمية العناصر المسرحية theatrical في المسرحيات plays . وبرغم هذا فإن المهم هو اعتراف أريستوفانيس، على لسان شخصياته، ببعض عناصر المسرح التي لا يمكن استنتاجها إلا من خلال النصوص المكتوبة scripts . ومثل هذه الاشارات ترخص لنا البحث عن تقنية الصنعة المسرحية التي تهتم وتستغل مفاهيم مثل المشهد الساكن tableau ، والتباين ، والصورة المسرحية ، ليس كطريقة حديثة للنظر إلى المسرحيات القديمة ، ولكن باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من المسرح منذ بداياته .

ومن المفترض أن أيسخيلوس ويوربيديس شخصيتان متخيلتان في الضفادع على شاكلة أريستوفانيس الذي لا يستطيع المساهمة في بداية المناقشة حول طبيعة الحب بسبب إصابته بالفواق في كتاب أفلاطون المائدة . لكنه فيما بعد يؤسس نظريته إنطلاقاً من الايمان بأن الانسان خلق كائناً مزوجاً في الأصل، ثم قطع إلى نصفين بسبب طبيعته الشريرة، وحلت عليه لعنة البحث عن النصف المفقود . وتفيد هذه الأمثلة

فى الترويح عن ضيوف الغداء قبل أن يقدم سقراط رأياً أكثر جدية . وإلى حد بعيد يعد سقراط وأريستوفانيس لسان حال أفلاطون .

والحقيقة نفسها تنطبق على شخصيات **الجمهورية** التى يقدم فيها أفلاطون معارضته المرعبة للدراما والمسرح . **والجمهورية** بحث مطول ، فى شكل حوار ، عن طبيعة العدل . وفى بدايته تقدم بعض الشخصيات الثانوية تعريفاتها للعدل ، ولكن سقراط بدوره يكشف مواطن ضعفها ، ثم يقدم منهجاً أكثر سهولة لمثل هذا الموضوع المجرد وذلك بإلقاء الضوء أولاً على المدينة – الدولة المثالية . وبعد مناقشات مبدئية تتم الموافقة على أنها يجب أن تتكون من ثلاث طبقات، الحراس والجنود والعمال، فى تشابه مع عناصر ثلاثة داخل الجنس البشرى، طالما أن هذه الطبقات قادرة على العمل فى توافق تام. ويستمر سقراط فى فكرته فيتطرق إلى تعليم طبقة الحراس أو الفلاسفة فيقدم "نظرية الاشكال" الأفلاطونية، التى تنطلق منها كل تحفظاته على الدراما .

وكما قدمت فى كتاب **الجمهورية** فإن نظرية الاشكال تفترض أن كل شىء على سطح الأرض هو محاكاة أو انعكاس باهت لـ "شكلة" . فعلى أحد المستويات يعد شكل الإنسان هو الإله . كما أن الأشياء المادية أيضاً لها **أشكال**، فالكرسى الذى تجلس عليه، والمائدة التى تاكل عليها، هى ذاتها محاكاة لـ "شكل" الكرسى أو المائدة . وهذه الأشكال تحتوى فى ذاتها على كل ما يلزم لتوصيل أى كرسى أو مائدة حد الاكتمال .

ومثل هذا المبدأ الصارم يخلق مشكلات أخلاقية أمام رجل التعليم، فالشعر كان يمثل بالنسبة للأثينى جانباً من التعليم شأنه شأن القراءة والكتابة والتدريبات الجسدية، لكنه فى "المدينة الفاضلة" يجب أن يكون النوع الصحيح من الشعر. والإبداع من وجهة نظر سقراط يعنى "رواية الأكاذيب"، ولهذا فإن هوميروس يكذب كذباً مزبوجاً حين يقدم آلهة يغشون ويسرقون. ولهذا فإن أى شعر درامى لا يقدم الآلهة بشكل لائق يكون موضع شك ، ويجب استبعاده من مناهج التعليم ، وهناك منطق شبيه بهذا يطبق على تجسيد الطفل الذى يشين والديه ، أو البطل الذى يهاب الموت . وكنتيجة لهذا فإن غالبية المواقف التى تعالجها الكوميديات والتراجيديات الباقية تلقى ، من خلال آراء المتحاورين ، اعتراض أفلاطون .

وكما لو لم يكن هذا كافياً ، فإن المتحاورين فى خطواتهم التالية ، يهاجمون الممثل . فمن خلال منطق صارم ، وإن تعذر الدفاع عنه ، يُثبت لنا أن خروج رجل صالح من شخصيته لتقديم شخصية رجل سىء للمتفرجين لابد وأن يكون أمراً شائئاً ، فالرجال السيئون لا يجب تقليدهم . وباستمرار النقاش تتم الموافقة على أن الرجل الصالح لا يستطيع إلا أن يقوم بشىء واحد بشكل جيد ، وهكذا يصل سقراط إلى النتيجة التالية :

أقدم لك الآن يا أديمانتوس سؤالاً لتفكر فى إجابته : هل نريد لحراسنا القدرة على أن يلعبوا أنواراً عديدة ؟ ربما تأتى الإجابة من مبدئنا الذى طرحناه مبكراً بأن الإنسان لا يستطيع إلا أن يقوم بشىء واحد بشكل جيد ، ولو حاول القيام بعمل عدة أشياء فسوف يفشل فى ترك بصمته فى أى منها . ألا ينطبق هذا المبدأ على التمثيل ؟ أن نفس الرجل لا يستطيع أن يلعب عدة أنوار بنفس الجودة التى يلعب بها دوراً واحداً .

لا ، لا يستطيع .

ففى هذا الحال لن يستطيع أن يكون قادراً على ممارسة مهنة محترمة وأن يقدم فى نفس الوقت مجموعة مختلفة من الشخصيات . وحتى فى حال شكلين أدائيين متقاربين مثل التراجيديا والكوميديا فإن نفس الشاعر لا يستطيع أن يكتب فيهما بنفس النجاح . مرة أخرى ، إن إلقاء الشعر الملحمى والتمثيل على خشبة المسرح يعدان مهنتين مختلفتين ، وحتى على خشبة المسرح فإن ممثلى التراجيديا يختلفون عن ممثلى الكوميديا .

هذا هو الحال .

(*The Republic of Plato* , III , 394-5 trans . F.M. Cornford , Oxford , Oxford University Press , 1941 .)

وبهذا المنطق إذا استطاع إنسان تقديم شخصية سيئة على خشبة المسرح دون

خجل فلا بد وأنه رجل سيء . لماذا ؟ لأنه لو كان رجلاً صالحاً لما عرف كيف يسلك سلوك الرجل السيء . ويخلص سقراط إلى أن :

فلنفترض إذن أن شخصاً ماهراً مهارة تمكنه من تلبس أى شخصية وأن يقلد أى شئ وكل شئ قد قام بزيارة بلدنا وعرض علينا أن يؤدي مؤلفاته ، فسوف ننحنى أمام هذا المخلوق الذى يملك تلك القوة الهائلة على منح المتعة ، لكننا سوف نخبره بأنه ليس مسموحاً لنا بقبول شخص مثله فى جمهوريتنا .

(ibid, III , 397)

والنتيجة هى استبعاد المسرح من "المدينة الفاضلة" ، لكن أسباب الاستبعاد ، برغم تداخلها مع التحفظات ضد الشعر ، مرتبطة بشخص وطبيعة الممثل . والمسرح يُنظر إليه باعتباره فناً أدائياً وطبيعته الخاصة تلك هى التى تجعله خطراً ، من وجهة نظر أفلاطون . فى نهاية الكتاب ، تتعرض الدراما لهجوم سقراط حين يحاول توليف نظرية عن الفن : فما يفرق التراجيديا عن الملحمة هو المحاكاة mimesis ، وفى هذا الشكل الفنى ، كما فى الأشكال الأخرى كالنحت والرسم ، فإن النتاج الفنى يقيم بواسطة مدى تشابهه مع الحياة . فالشاعر والرسام يقلدان الحياة ، وهكذا فإن الإبداع الفنى يقف على بعد درجة واحدة من الحياة ، ومن هنا يحتل مكانة تالية لها . لكن الحياة نفسها ، وفقاً لـ "نظرية الأشكال" تحتل مكانة ثانية من الأصل . وهكذا فإن التجسيد الدرامى يبتعد درجتين عن " الحقيقة " ، أى أن الدراما تمثل المرتبة الثالثة ، وتلك المرتبة لا مكان لها فى الجمهورية .

وفى مناسبة أخرى ، يظهر المسرح كموضوع جدال بين سقراط وأصدقائه حين تصبح التأثيرات الأخلاقية للشعر موضوعاً للنقاش ، قرب نهاية الجمهورية . هنا تصبح التراجيديا موضوعاً للتشهير بسبب إثارتها للمتفرجين الذين يجب السيطرة عليهم :

هل من المعقول أن يملأنا مشهد إنسان يتصرف تصرفاً يحقّرنا ويخجلنا لو تصرفنا تصرفه ، بالإعجاب والإمتاع ، بدلا من أن يملؤنا بالاحتقار؟

لا ، ليس هذا معقولا .

ليس معقولا ، لو عرفت أن الشاعر يحاول جهده إشباع هذا الجزء عينه من طبيعتنا، الذى يتوق جوعه الغريزى للامتلاء بالدموع والنواح ، بينما يجب السيطرة عليه بالقوة حين يواجهنا الحظ السيء .

(ibid. , x , 605-6)

إنها تلك النقطة الأخيرة ، التأثير على المتفرجين ، التى كانت شغل أرسطو الشاغل. ومؤرخو المسرح ينظرون إلى كتابه فن الشعر باعتبار أن مشاكله أكثر من قيمته ، وبرغم أنه قدم المادة التى صاغ منها منظرو المسرح وممارسوه فى عصر النهضة نهضتهم المسرحية ، إلا أن أرسطو كان فيلسوفاً فى المقام الأول . ولكى نكون أكثر دقة فإن أرسطو ربما كان أول الموسوعيين . ففى عصر كان يمكن فيه لرجل واحد أن يعرف الكثير ، كتب أرسطو أعمالا كثيرة عن الفلسفة الطبيعية ، والأخلاق ، والسياسة ، والخطابة ، ضمن أعماله المنظورة التى تعدت أربعمائة عمل . وتمثل فلسفة أرسطو القاعدة الأساسية لكل كتاباته ، ولهذا يجب النظر إلى أى من تعليقاته أو تعليقات أفلاطون على الدراما من هذه الزاوية .

تتلمذ أرسطو عشرين عاماً على يد أفلاطون ، وكان فن الشعر يمثل تحدياً مباشراً لأستاذه : فهو تنفيذ فلسفى لنظرية أفلاطون فى الفن ، وإعادة نظر فى مفهوم المحاكاة **mimesis** ، وإعلاء من شأن التأثير العاطفى للعرض الدرامى . وقد ورث أرسطو عن أفلاطون "نظرية الأشكال" ورضى بها ، ولهذا فهو لا يجادل فى مقولة أن الشعر الدرامى يبتعد درجة واحدة على الأقل عن الحقيقة . ولكنه حين يجادل أستاذه ، فهو يكتب كفيلسوف يرد على فيلسوف ، محاولاً دحض أفكار بعينها .

هذه الأفكار تساهم فى جعل بعض عناصر فن الشعر أسهل على الفهم ، حتى ولو لم يكن الكتاب يحتوى على ما يبرر ذلك التقديس الذى نالته كل كلمة فيه لمئات السنين . كما أنها تقدم تفسيراً جزئياً لقلة الإشارات الواردة فى فن الشعر عن الجوقة ، ولماذا

تم تجاهل العروض المسرحية تقريباً ، ولماذا يقدم الشخص الوحيد فى أثينا الكلاسيكية ، الشخص الوحيد الذى ربما كان قادراً كناقداً على مشاهدة إعادة عرض التراجيديات التى لم يكن قد مرّ عليهما أكثر من جيل ، لماذا يقدم القليل من انطباعته عنهم كقطع مسرحية . إن هذا العنصر لا يظهر فى مناظرته أبداً .

إن ترتيب المواد كما وصل إلينا فى فن الشعر مشوش إلى حد ما ، لأنه من المعتقد أنه سلسلة من المحاضرات والملاحظات التى لم تتم مراجعتها . وأرسطو يعطى وعداً قوياً فى السياسة بأن يفسر بعض الأشياء فى فن الشعر لكنه ببساطة يتجنب التطرق إليها فى النص الذى وصلنا . وحتى لو كان عملاً مكتملاً ، فإن مؤلفه لم ينتوى له أن يكون تعليقاً على ماضى المسرح ، ولا حتى أن يكون دليلاً لكتاب المسرح فى المستقبل . وإذا ما كانت التفاصيل التى يقدمها أرسطو عن نمو وتطور التراجيديات والكوميديا تبدو مبهمه ، كما يبدو النقد الدرامى غائماً ، فذلك صحيح ، لأنهم ليسوا أكثر من معالم مرحلية فى رحلة فلسفية .

وبرغم أن أرسطو لم يقصد من البداية كتابة تاريخ المسرح فإنه لم يجد مناصاً من تكرار بعض فرضيات عصره حول ميلاد التراجيديات والكوميديا . ومن المؤكد أن هناك معلومات توفرت له ، لكنها لم تصل إلينا . وبرغم أن هذه المعلومات قد تكون مجرد أقاويل إلا أنها كان من الممكن أن تتضمن مدونات كاملة عن الفائزين فى المسابقات الدرامية ، وهى الأسماء التى وصلت إلينا فى شكل مقتضب . كما كان من المحتمل أن تكون لديه أسماء العروض المسرحية التى عاصرها . فالمسرحيات كانت ماتزال تعرض فى زمن أرسطو فى "مسرح ديونيسيوس" خلال مهرجانى اللينايا والديونيزية الكبرى . وفى الحقيقة فإن أول واجهة حجرية ثابتة ، والتى بناها ليكورجوس ، تعود إلى نفس تاريخ كتابة فن الشعر تقريباً . وقد كانت برامج هذين المهرجانين الكبيرين ، وفى أماكن إقامة بعض المهرجانات المحلية الصغيرة ، تحتوى على إعادة عرض بعض مسرحيات كبار كتاب القرن الخامس قبل الميلاد ، فقد كانت صنعة كتابة المسرحيات فى تدهور ، على عكس صنعة الممثل . ومن المؤكد أن التقارب الزمنى بين أرسطو

وأعمال أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس يجعل من تحدى أياً من معتقداته تهوراً ، حتى حين يتعلق الأمر بأول مسرح أثيني .

إن نظرة سريعة على الأجزاء القليلة فى فن الشعر التى تعلق على تطور المسرح فى اليونان تثبت ليس فقط أن القضايا التى شغلت أجيالاً من الدراسين فيما بعد لم تشغل أرسطو إلا هامشياً ، ولكن أيضاً اعترافه بنقص المعطيات الكاملة أمامه . إن عدم التفاته إلى المسائل التاريخية هو نتيجة مباشرة لاهتمامه بالغرض الأساسى لكتابة فن الشعر من البداية .

لقد قدم الكتاب البدائيون الأيونيون مرحلة الانتقال من مرحلة القصائد الملحمية إلى التأريخ المتخصص عند هيرودوت وثيوسيديديس وزينوفون ، لكن الماضى فى زمن أرسطو ، حتى ذلك الذى لم يمضى عليه مائتى سنة ، كان ماضياً غائماً بون جدال . لكن الاكتشافات الأثرية ، وأبحاث الثقافات المقارنة ، والمنظور التاريخى وضعوا المؤرخ الحديث فى وضع أقل ما يقال عنه أنه أفضل من وضع ثلة كتاب الحقبين الهلنستية والرومانية الذين كتبوا تاريخاً غير متسقة ومتناقضة ، أى وضع يمكنه من أن يلقي الضوء على الحياة الاجتماعية والدينية فى بدايات أثينا .

إن النظريات الأنثروبولوجية عن أصل التراجيديات ، والتى تربطها إلى المعارك الرمزية بين الظلام والنور ، وإلى الاحتفال الطقسى بالدورة الزراعية ، أو إلى الابتهاالات الدينية للأبطال الموتى ، تنطبق ظاهرياً على تجليات الأشكال الدرامية المبكرة فى أى مجتمع منظم تقريباً . إن اشتقاق كلمة دراما من الفعل dran ، بمعنى يفعل ، يكاد يكون كافياً لتوصيف كل أساليب الرقص والاستجابات الدرامية المستترة من دقات الأرجل الوقورة للرجل البدائى المغمور فى الطين Aboriginal Mudmen إلى صرير أسنان إلى "بارونج" Barong المسحورين ، وإلى الطقوس السرية الواعية للهنود الحمر Pueblo Indian . وكل هذه درامات لاتحدها

* وصف يطلق على السكان البدائيين (خاصة لإيطاليا واليونان) ثم تم تعميم الوصف على أى سكان أصليين بعد مرحلة الاستعمار .

** Pueblo Indian هندي أحمر أمريكى من هنود أريزونا ونيومكسيكو .

لالتقاليد الخارجية ولا الكلمة ، لكنها تعتمد فقط على الرباط الدينى بين المؤدى الكاهن والمتفرج/المشارك . وتعود بدايات مثل هذه الأشكال إلى ما يزيد على ألفى سنة قبل مولد أيسخيلوس كما أنها مازالت قادرة على إثارة الرهبة مهما خفت درجة تجلياتها الحديثة .

وكما بزغت مدن يونانية عديدة من عصورها المظلمة ، كان من المنطقى أن تطور هذه المدن بعض عناصر طقوسها المدنية إلى شكل من الأشكال الدرامية . وأن تتخذ بعض هذه التطورات شكل الكوميديا هو أمر أقل إدهاشاً من تطورات الشكلين الساخر والجليل فى اتجاهات متباينة . وأن تتقوى هذه الأشكال بالتقاليد المدنية للمسامرين الرحالة ، سواء أكانوا شعراء ملحميين ، أو مهرجين ، أو بهلوانات ، لايعكس شيئاً أكثر تطرفاً من الرغبة فى امتصاص وتصنيف الممارسات الاجتماعية المصاحبة لمجتمع ينمو من العيش على حد الكفاف إلى مجتمع كامل المدنية .

هذه التقاليد المدنية هى التى أشار إليها هوميروس الذى ينظر إلى الشاعر الملحمى باعتباره شخصية ذات شأن فى مجتمعه . فمن منهج تعامله مع مادته ، ومن أدائه ، ومن رد فعل المشاهدين يمكننا استنتاج أن الشاعر الملحمى عند هوميروس هو بوضوح البشير بالمثل . ما يمنعه من أن يكون ممثلاً هو الفارق البسيط بين حكى القصة و "المحاكاة" . فالحاكى يعلق من بعد صيغة الغائب على محادثة – "قال" ... "لكنها أجابت" ... – ويملأ ما بين المقاطع الحوارية بما يلائمها من سرد . هكذا كان يؤدى الشاعر الملحمى الهوميرى ، وتلك كانت التقاليد الشفهية التى تواصل بها الشاعر الملحمى هوميروس مع الأثينيين حتى قام بيزاستراتوس بالتكليف بكتابة أول نص معيارى من أجل عيد ديونيزيا الكبير .

هكذا فهم المؤرخون والنحويون المتأخرون أن ثيسبس "اخترع" التمثيل ، وبرغم هذا فإن أرسطو لا يشير إليه أبداً فى كتاب فن الشعر . وبرغم عدم دقة التواريخ ، وإذا كان ثيسبس قد وجد على الإطلاق، فإن عام ٥٣٢ ق.م يبدو أكثر الأعوام مصداقية كتاريخ لعرض أول تراچيديا . لكن ما معنى القول بأنه " اخترع " التمثيل ؟ يبدو بوضوح أن

مساهمة أول ممثل كانت ببساطة أن "يصبح" بواسطة المحاكاة الشخصيات التي كان يقوم في الماضي بتنصيب حوارها . ذلك بالتأكيد هو التحول الذي رأى أفلاطون إمكانية إفساده للمواطنين الذين يمسه الأمر . فالوصف تحول إلى حوار ، والملحمي أصبح درامياً ، والشاعر الملحمي أصبح ممثلاً .

والتحول واضح المعالم بما يكفي ، لكن هناك نتيجة هامة تتعلق بطبيعة الدراما الإغريقية ، لكنها نتيجة يجب أن تعتمد أكثر على التخمين . ففي الأوديسة يتكرر انضمام جوقة من الراقصين لكي تؤدي مع الشاعر الملحمي ، ومن الواضح أن هذا يستهدف توضيح قصته ولكننا سوف ندرس النتائج المترتبة على هذه العلاقة في الفصل الرابع . وقد ألقى أرسطو الضوء على أهمية الرقص كعنصر من عناصر الدراما في الجزء الافتتاحي من فن الشعر حين يشير إلى الطريقة التي يتبعها الراقصون "لتنظيم إيقاعات حركاتهم لكي تجسد شخصيات الرجال ومشاعرهم " بعد ذلك يؤكد أن التراجيديا تطورت من "الارتجال" ومن الديثرامب ، وهي رقصة دائرية يؤديها خمسون مؤدياً ، وتجرى بينها المنافسة بمناسبة المهرجانات . والاعتقاد العام أن الجوقة كانت تقدم الدراما كلها ، لكن قائد الجوقة تفرد بالظهور كـممثّل . وسوف أبرهن في الفصول التالية على أنه من المحتمل أن الجوقة والممثل كانا دائماً كيانيين مستقلين ، كما كان الحال مع الشاعر الملحمي والجوقة ، وأن الجوقة ، خاصة في الأزمنة المبكرة ، كانت توظف لإعطاء بعد مرئي للممثل ، وأنه لا يجب النظر إلى التراجيديا اليونانية باعتبارها تطوراً بسيطاً من دراما كورالية إلى دراما تمثيلية ولكن كوسائل مركبة من اكتشاف الإمكانيات المتاحة بواسطة علاقات متباينة بين كل المؤديين في المقام الأول .

كانت التراجيديا أثينية بالتحديد ، فائتينا هي التي أنجبت التراجيدين الثلاثة الوحيدة الذين بقيت أعمالهم ، كما أننا نعرف أسماء كتاب عديدين أقل منزلة منهم . وحين يخبرنا أرسطو أن كلا من التراجيديا والكوميديا كانا أصلاً "ارتجال" فهو يستخدم صفة هي *autoschediastike* ، وهي غير واضحة المعنى . وهذه الصفة لاتبدو وصفاً لمواقف درامية غير مكتوبة ، مفتوحة النهاية حتى انتهاء العرض ، حيث

تتاح للممثل حرية التعبير التلقائي عن الشخصية . ربما تعنى الصفة ذلك النوع من تقنية التمثيل المتطور الذى يتم التدريب عليه كثيراً والذى يوجد فى الكوميديا ديلارتي ، والتي تعتمد على معرفة الممثل برصيد أساسى من المواقف والنكات والاستجابات يتصرف فيهم وفقاً لسيناريو محدد سلفاً . هذا المعنى يؤكد الصلة مع الشاعر الملحمى أو الراوى الملحمى ، الذى يبدو وأنه كان يملك رصيذاً مشابهاً من المقاطع الوصفية والألقاب و"حشوات" موقعة يستطيع من خلالها تأطير آخر أعماله .

لو كان أرسطو يعلم أن ثيسبيس هو "مخترع" التمثيل أو مخترع التراجيديا فقد كان لزاماً عليه أن يذكره فى مقولته العرضية المؤسفة ، بالنسبة لنا "إن المراحل المتعاقبة التى مرت بها التراجيديا ، والمؤلفين الذى قدموا هذه التغيرات ليسوا مجهولين " . وربما كان من سوء الحظ عدم ربطه ، بشكل أكثر مباشرة ، بين الدرامى والملحمى كفنون عرض ، لكن من الصعب اعتبار ذلك حذفاً . وبدلاً من هذا ، يقدم أرسطو بعض التعليقات السريعة على هبوط مكانة الجوقة لصالح الحوار ، وعلى زيادة عدد الممثلين إلى اثنين بواسطة ايسخيلوس وإلى ثلاثة بواسطة سوفوكليس ، الذى قيل أيضاً أنه أدخل الديكور المسرحى .

من الواضح أن تفاصيل التجسيد المسرحى لاتعنى أرسطو ، وقد تم ضمها تحت لواء العنوان العام *opsis* (المنظر) . ويقرر أرسطو أن التراجيديا تتكون من ستة عناصر تحدد قيمتها : الحبكة ، والشخصية ، واللغة ، والفكر . والـ *opsis* ، والموسيقى . ومن المعتاد ترجمة كلمة *opsis* إلى "المنظر" لكنها فعلياً تغطى البعد المرئى كله ، الذى أقول إنه كان فى غاية الأهمية فى التراجيديا . ومن الواضح أنه إذا كان الكاتب الوحيد الذى اهتم بالدراما قد اختار إنزال مرتبة العنصر المرئى إلى المرتبة الخامسة أو السادسة ، فمن الضرورى أن يقدم تفسيراً لذلك ، خاصة وأنه يضيف بعد ذلك ، أى بعد إلقاء الضوء على العناصر الأربعة الأولى ، أن الموسيقى ربما كانت أهم عنصر متبق من عناصر التزيين ، فالـ *opsis* له عاطفية معجبة ، لكنه أقل العناصر تطلباً للمهارة وأكثرها بعداً عن مجال الفنان المبدع : "لأن قوة التراجيديا يمكن أن تحس

بلون تجسيد أو ممثلين ، بينما مسئولية تأثيرات المشهد المرئي تقع على مدير خشبة المسرح *Skeuopoios* * أكثر من وقوعها على الشاعر".

ومن الملفت أن أرسطو يفشل هنا في التمييز الضروري بين العناصر الخارجية المساعدة على التجسيد المسرحي وبين طريقة استخدام الكاتب المسرحي لهم . ويرى الجميع أن أرسطو لابد وأن حضر المهرجانات الدرامية في أثينا ، لكنه لا يكتب كأحد المترددين على المسرح . وهو يشير إلى الممثلين في الحقبة الكلاسيكية الذين كانوا ينتقلون بعضهم البعض ، أو الذين كانوا يتعرضون للانتقاد بسبب المبالغة ، لكن الإنسان لا يستطيع أن يستخرج من أرسطو وحده أى نوع من أنواع الانطباعات المشابهة، أو سمات العروض المسرحية سواء فى عصره أو أى عصر سابق عليه . وفى الحقيقة فإنه يعترف بأنه من الممكن ، فى رأيه ، أن ينال الإنسان من قراءة التراجيديات ما يناله بمشاهدتها ، وهى مقولة أعطتها الأجيال التالية مرجعية مشنومة .

وبناء على هذا فلا مناص من ألا تعنى الجوقة شيئاً لأرسطو : "فأفراد الجوقة يجب أن يعتبروا كواحد من الممثلين" وهو يسجل أن أجاثون ، الذى ينسب إليه إدخال الحبكة "الخيالية" لفترة وجيزة ، كان أول من قلص دور الجوقة لتكون مجرد فاصل داخل الدراما ، كما يتجلى هذا فى نصوص "ميناندر" الكوميديّة التى بدأ تقديمها على المسرح عام ٣٢٢ ق.م ، أى قبل موت أرسطو بقليل . وهو يقدم إنطباعاً محدوداً عن الموسيقى المصاحبة للأشعار ، ولا يقدم شيئاً عن عنصر الرقص الجوهري . كل عناصر العرض هذه تقريباً تحتل درجة دنيا عند أرسطو لأنها ، كما يقول ، لا تعنيه بقدر ما تعنيه الحبكة ، والشخصية ، واللغة ، والفكر . هكذا يحول أرسطو التراجيديات إلى شكل أدبي وخاص . لكن هذا لا يعطينا الحق فى النظر إلى المسرح الكلاسيكى بنفس الطريقة .

وتعد المحاكاة *mimesis* أهم فرضية فلسفية يرثها أرسطو عن أفلاطون ، وبرغم أنها أساس فن الممثل فإن أرسطو يستخدمها بالمعنى الأفلاطونى . فكلمة محاكاة

* ترجمة إبراهيم حمادة : "أصحاب الفنون المتعلقة بالإخراج المسرحي" ، ص ٩٩ من ترجمته لكتاب أرسطو . (المترجم)

mimesis تستخدم في الجمهورية ليس فقط للدلالة على التقليد imitation أو "التجسيد الدرامي" لكن أيضاً بمعنى "نسخة copy" من الحقيقة . وهكذا يعرف الفن من خلال مصطلحات التقليد الذي تفسره ميول الإنسان الطبيعية نحو الإيقاع والألحان والرغبة الغريزية في المحاكاة mimesis . وفي ضوء هذا المفهوم الموروث عن الفن كـ "محاكاة" بمعنى "النسخ" ، يجب على الإنسان أن ينظر إلى القواعد الأرسطية ، قواعد البناء الدرامي التي تعلق بها كتاب عصر النهضة ، والتي حكمت كتاب الكلاسيكية الفرنسية . وأهم تلك القواعد حتى الآن كانت الوحدات الثلاث – وحدات الزمان والمكان والفعل .

حين يفرق أرسطو لأول مرة بين الملحمي والدرامي فهو يأخذ البناء العروضي في الاعتبار أولاً ، ثم ينظر إلى سمة القص الملحمي ، ثم يضيف : "إنهما يفترقان بالإضافة إلى ذلك في الطول : فالتراجيديا تحاول بقدر الإمكان أن تحصر نفسها في دورة شمسية واحدة ، أو تزيد عنها قليلاً ، بينما الفعل الملحمي لا يحده أي زمن" . هذه هي المرة الوحيدة التي يشار فيها إلى "وحدة" الزمن في فن الشعر . إنها إشارة غير حاسمة في أفضل الأحوال ، وإذا ما طبقت على التراجيديات الباقية لما انطبقت تقريباً

لا توجد مسرحية باقية من مسرحيات القرن الخامس يخضع فيها كاتبها لمثل هذه العادة ، ولا نقول القاعدة ، باستثناء مسرحية أچاكس لسوفوكليس التي تتعلق حبكتها بإمكانية تغلب البطل على العقبات التي يواجهها إذا ما استمر حياً خلال اليوم الذي تجرى فيه الأحداث . وكما تطبق في أماكن أخرى فإن هذه التوصية ليست أكثر من إشارة من أرسطو إلى أنه من الطيش أن يقوم الكاتب المسرحي بتحويل الألياذة أو الأوديسة إلى عمل درامي واحد . إن خديعة النقاد لأنفسهم تكمن في افتراضهم أن الأورستية ستكون شيئاً آخر إذا ما عاد أجا ممنون إلى بيته ساعة أو يوماً أو أسبوعاً بعد أن ترى كليتمنسترا الديك الذي يعلن سقوط طروادة . إن الأمر لا يتعلق بأي من هذه الأزمنة ، لأنه يصل في المشهد التالي .

فى جزء آخر عن الفروق بين الشعر الملحمى والتراجيڊيا يوسع أرسطو من تعليقاته المبكرة حول موضوع كل منهما بقوله : "لنستطيع فى التراجيڊيا أن نقدم أحداثاً عديدة فى نفس الوقت ، بل يجب أن نحصر أنفسنا فى الحدث المقدم على خشبة المسرح وعلى الدور الذى يتقمصه الممثلون". تلك هى الإشارة الوحيدة إلى "وحدة" المكان فى فن الشعر . مرة أخرى لايفعل أرسطو أكثر من الإشارة إلى عنصر واضح من عناصر البناء الڊرامى فى عصره ، فقد كان من المستحيل عرض مشاهد متوازية . لكن الشعر الملحمى يستطيع أن يفعل هذا . كما أن الممارسات المسرحية للعصور التالية سمحت بتقديم كلا من المناظر المتزامنة والمشاهد القصيرة المتجاورة لتجسيد التزامن .

إن أرسطو لا يقول هنا أو فى أى مكان آخر بوجود مشهد مكانى واحد . ومعظم التراجيڊيات الإغريقية تراعى وحدة المكان ، لكن مسرحية أيسخيلوس الصافحات ومسرحية سوفوكليس أڤاكس لاتخضعان لها . ففى مسرح يستخدم وسائل رائعة مثل الرافعة *mechane* والمنصة المتحركة *ekuklema* لم يكن تغيير المكان ضرورياً إلا فى النادر . وقد استخدم كتاب المسرح مثل تلك الوسائل حين احتاجوا إليها . ومن غير المقبول القول بأن المتفرجين قد وجدوا كسر وحدة المكان مربكاً وسط تقاليد التراجيڊيا التى كانت مترادفة مع التقاليد الكوميڊية للكوميڊيا القديمة . فأريستوفانيس ينقل شخصياته من الأرض إلى السماء ، ويهبط بهم إلى العالم السفلى *Hades* عبر نهر ستيكس *Styx* ، وإلى مدينة معلقة فى الهواء ، نون أن يكون ذلك عبثاً على فهم المتفرجين لأعراف خشبة المسرح .

أما "وحدة" الحدث فتستحق وقفة أكثر جدية لأن المصطلح يبدو غير دقيق على الإطلاق إذا ما تم تطبيقه على أشياء بسيطة مثل الفاصل الكوميڊى ، والحبكة الفرعية ، واتساق الشخصية . ومرة أخرى يهتم أرسطو ، لأسباب فلسفية أكثر منها جمالية ، بالتركيز على تراجيڊيا واحدة . ووحدة الحدث تتطلب فقط أن يكون الحدث مكتملاً فى ذاته ، وأن يكون مرتباً بحيث يصعب نقل أو حذف أى جزء منه نون الإخلال بكليته . وكما هو الحال فى وحدتى الزمان والمكان فإن أرسطو هنا لا يجادل فى شىء أكثر من ضرورة بناء المسرحية بناء لائقاً . والتراجيڊيا الإغريقية على أى حال يصعب الحذف

منها صعوبة فائقة حتى لجمهور لا يستسيغ الشعر فى تقاليدھا وبنائها . وجزء من السبب يعود إلى إقتصاد التراجيدين الكلاسيكيين التام . وحتى المشاهد غير المتوقعة، مثل وصول الوصيفة فى حاملات القرايين لأسخيلوس ، أو الجدل بين أدميتوس وأبيه فى ألكسيثيس ليوربيديس ، ليست مبتوتة الصلة بالحبكة . وعلى نفس النهج فإن المبالغة الواضحة فى نواح أوريسست وألكترا الطويل ، أو فى الاتهامات الذاتية لـ "أدميتوس" فى المسرحيتين المشار إليهما ، يترتب عليهما أشياء هائلة .

لقد راعى التراجيديون الكبار وحدة الحدث بوعى أو بغير وعى ، لكننا لانستطيع أن نقول هذا عن مراعاتهم لوحدة الزمان والمكان . وأنا فى الحقيقة أشك فى وجود أى سبب خلف تعليقات أرسطو عليهما أكثر من ملاحظة بسيطة عن التراجيديات الناجحة فى عصره وفى العصور السابقة . ولكن كونه استخدم أسلوب بناء مثل هذه المسرحيات لكى يسوّغ قيمة التراجيديا والملحمة فى تعليم النشء فهو أمر مختلف ، وهو أمر يرتبط فى النهاية بالأثر العاطفى للتراجيديا عند عرضها .

وتتركز نظرية أرسطو فى فن الشعر على تعريفه الشهير للتراجيديا . ومن المفيد إعادة إثبات هذا التعريف كاملاً لأنه يربط ربطاً مباشراً بين مفهوم المسرح وأثره :

التراجيديا إذن هى محاكاة لفعل جاد ، مكتمل ، وله طول معين ، فى لغة ممتعة مشفوعة بكل أنواع التزيين الفنى ، كل نوع منها يمكن أن يرد على إنفراد فى أجزاء المسرحية ، فى شكل فعل وليس فى شكل سردي ، من خلال الشفقة والخوف لإثارة التطهير الملائم من هذين الانفعالين . وأعنى بـ " اللغة الممتعة " تلك التى يدخل فيها الوزن والإيقاع والغناء . وأقصد بقولى "يمكن أن يرد على انفراد فى أجزاء المسرحية" أن بعض الأجزاء يعالج باستخدام الشعر وحده ، وبعضها الآخر باستخدام الغناء .

(Aristotle , **Poetics** , VI, 2-3, trans . S.H. Butcher , London, Macmillan , 1895.)

والترجمة متكلفة قليلاً ، لكن أى ترجمة لهذا المقطع الشهير تحتاج إلى شروح بسبب المصطلحات التى يستخدمها أرسطو .

والتقليد imitation هو المحاكاة mimesis كما استخدمها كلا من أفلاطون وأرسطو في إشارة مزدوجة إليها بمعنى "انعكاس للحقيقة" أو "نسخة" منها ، وبمعنى "تقمص لشخصية" وفي هذه الكلمة المفردة يكمن معنى آخر يوضح الفوارق الرئيسية بين أرسطو وأفلاطون . فأفلاطون يفترض أننا نصبح ما نقلده ، ومن هنا كان فن التمثيل مفسداً أخلاقياً للممثل في المقام الأول ، وأيضاً للمشاهدين .

والفعل *Praxis* ليس فعلاً على خشبة المسرح وكشفاً للحبكة ، لكنه الأثر الناتج عن مجموعة من الظروف المعطاة . وفي المرة الثانية التي تستخدم فيها كلمة "فعل" ، "في شكل فعل" ، وليس سرد " ، فإن أرسطو يستخدم كلمة أغريقية أخرى غير *Praxis* ، بل يستخدم كلمة *dronon* باعتبارها مضاف إليه جمعاً للمضارع التام لكلمة *dran* ، بمعنى "يفعل" . وبرغم صعوبة صياغة ترجمة إنجليزية للكلمة فإنه من الممكن ترجمة العبارة كالتالي : " من خلال فعل أشياء بدلا من الحديث عنها " . والتضاد هنا ، مرة أخرى ، هو بين الدرامي والملحمي ، لأن *dran* هي مصدر كلمتي دراما *drama* ودرامي *dramatikos* .

وكلمة *Spoudaios* التي ترجمت هنا إلى "جدي" تعني أكثر "يستحق أن يؤخذ جدياً" . وكلمتا "كامل" و "له طول معين" هما ترجمة مقبولة لمصطلحات تفسر بالتفصيل في النتائج المترتبة على مناقشة الطول والهدف المناسبين للتراجيديا .

وأخيراً هناك "التطهير الملائم" ، وهي الترجمة المعتادة لكلمة *Katharsis* ، حتى استقرت الكلمة نفسها كمصطلح ، بحروف هجاء مختلفة ، في الأبجدية النقدية . ويشير أرسطو أول مرة إلى التطهير في كتاب السياسة :

نحن نقبل تصنيف الألحان كما وضعها بعض رجال التعليم - أخلاقى ، وعملى ، وعاطفى ، وننظر إلى التساوق النغمى باعتباره يناسب شيئاً هنا أو شيئاً هنا فى ذلك النسق . لكننا نقول أن الموسيقى يجب أن تستخدم ليس كمانحة فائدة واحدة ، بل فوائد عديدة مثل استخدامها فى التعليم وأغراض التطهير (وأنا أستخدم مصطلح "تطهير" هنا لكون مؤهلات كافية ، وسوف أفصل معالجته فى

كتابى فن الشعر) وكتسلية سامية ، وكدافع للارتياح وكترويح لما بعد التوتر...
إن أى شعور يشعر به البعض بقوة يوجد عند الآخرين بدرجة أقوى أو أضعف
كالشفقة والخوف على سبيل المثال ، وأيضاً ذلك "الحماس" . إن ذلك نوع من
الاستثارة التى تؤثر على بعض الناس بقوة . وربما يحدث ذلك بسبب الموسيقى
الدينية ، فمن الملاحظ أنهم حين كانوا يستمعون إلى الأنغام ذات التأثيرات
القاصفة كانوا يقفون على أقدامهم كما لو كانوا قد حصلوا على معالجة شافية
ومطهرة . وهؤلاء الذين يشعرون بالشفقة أو الخوف أو أى مشاعر أخرى لابد
وأنهم قد تأثروا بنفس الطريقة لدرجة أن العاطفة تأخذ بألباب كل منهم . إنهم
جميعاً يصلون إلى شعور مفرح بالتطهر والإعتاق . على نفس المنوال تحدث
بقى التطهيرية نوعاً من الإبتهاج غير الضار للإنسان . من هنا تأتى أهمية
... ارق الصوتى والالحان التى يجب أن تكون موضع عناية هؤلاء المعنيين
بالتطهيرية فى مجال الموسيقى المسرحية .

فى المسرح هناك نوعان من المتفرجين ، الأول هو الذى يتكون من صفوة الرجال
المتعلمين ، والآخر يتكون من العامة التى تتكون من شاغلى الوظائف الوضيعة،
والأجراء ، وأمثالهم . وهذا النوع الأخير يجب أن يحصل على متعته من خلال
تقديم المسابقات والعروض المرئية له . ولكن بما أن عقولهم قد تشوشت ، أى
ابتعدت عن حالة الطبيعة ، فهذا يعنى ابتعاداً عن المعيار الصحيح فى تساوقهم،
أى فى درجة نغم ونبرة موسيقاهم . إن كل مجموعة من النوعين تجد متعتها
فيما هو شبيه بها ، ولهذا فلا بد من حدوث بعض التنازلات فى المعايير المسرحية
حين تستخدم الموسيقى التى تلقى قبولا من هذه الطبقة من المتفرجين .

(Aristotle , **Politics** , VIII , 7 , trans . T.A. Sinclair, Harmondsworth ,
Penguin , 1962)

هذا مقتطف طويل لكنه يكشف عن الكثير، على الأقل لتوجهه للصفوة، لدرجة أنه
يفنى عن الكثير من التخمينات حول استخدام أرسطو لكلمة تطهير فى فن الشعر . لقد

أصبحت كلمة تطهير مرادفا لكلمة "استجمام". وقد اعترف أفلاطون بضرورة الاستجمام كوسيلة لاستعادة التوازن العاطفي، وقد أقر أرسطو تلك الوظيفة للمسرح، كما أنه رحب، بشروط تحفظية، بالمسرح الذي يستطيع أن يؤثر بعمق في متفرجيه.

إن الموضوع المطروح هنا، وكما ظهر في كتاب السياسة، هو التأثير على المتفرج. وكلمة Katharsis تعنى حرفياً تطهير أو تنقية، وهو مصطلح ديني كما هو طبي. وعلى سبيل المثال، فبعد أن يقوم أورست بقتل أمه يطلب منه القيام بطقوس تطهيرية معينة. ويرغم أن تلك الطقوس لا تبعد عنه إلهات العذاب، إلا أنها تعتبر تأدية لفروضه الدينية العاجلة.

في هذا السياق المسرحي يبدو أن أرسطو يستخدم "التطهير" بطريقتين. فهو يرى أن بداخل كل منا توجد طاقة كامنة من العواطف، وأن قيمة المهرجانات الدينية/الدرامية، وقيمة التراجيديا خاصة، أنها تثير فنيا تلك العواطف، التي يحددها أرسطو بـ "الشفقة" و "الخوف"، وتطردها. فالمتفرجون يحسون بالتعاطف مع الشخصيات على خشبة المسرح، وهم يحققون تنقيتها عن توترهم العاطفي عن طريق النحيب بدلا منهم. ولكي نهبط بالمناقشة من عليائها، من حقنا أن نفكر أن أرسطو ربما يستحسن مقولة "أوجدني ناش" العاطفية أن:

الفضيلة نبل والرذيلة خسة

لكنك من وقت لآخر تحتاج استثارة

فالمسرح استثارة إذن: أو ربما كان تجربة، ومشاهدة التراجيديا تعد نوعاً من المقيئات الروحية، يساهم بفعالية في تحقيق سلامة وتوازن الفرد والمجتمع.

والمعنى الآخر لهذا التعريف هو أن تعتقد أن أرسطو يفكر في العواطف كما يفكر في عضلات الجسد. وكما تترهل أو تضمز أجزاء الجسم غير المستعملة فإن علينا أن نحفظ بعضلات عواطفنا في حالة مشدبة، ولو بمساعدة الآخرين، أحياناً الاحتياج إليها. مثل هذه الفكرة قد تناسب نظرية جمالية عن وظيفة المسرح، ولكن المقتطف المشار إليه أنفاً من السياسة، يبدو وكأنه يشير إلى أن أرسطو فهم "التطهير" بالمعنى الأول.

ما تحت أيدينا إذن هو تسويغ محكم، ملتبس أحيانا، للمسرح، وبالتحديد لدور التراجيديا في المجتمع. ومحكم جدا في الحقيقة كان وصف أرسطو لـ "المشاركة" الدرامية مما أدى إلى عدم تحديها جديا حتى ظهر بيسكاتور وبريشت في قرننا الحالي.

إذا كنت قد ركزت هنا على الأسباب التي جعلت فن الشعر يكتب بالشكل الذي كتب به، فقد كان هدفي الرئيسي أن أوضح أن الكتاب لا يجب أن يعامل كدليل لكتاب المسرح. بالإضافة إلى هذا فإن الكتاب لا يقدم تفسيراً كافياً للمسرح، سواء في عصر أرسطو نفسه أو في القرن الخامس قبل الميلاد حين كانت معظم المسرحيات التي استخدمها كنماذج قد كتبت بالفعل. أنا اتحدث عن "المسرح" وليس عن "الدراما" لأننا لم نحصل على أي إشارة حقيقية إلى المسرح الكلاسيكي كفن أداء حي إلا عن طريق فهم أرسطو وحده لاستجابة المتفرجين. وأرسطو ليس خالياً من العيوب في هذا، كل ما نحتاجه هو أن نتعامل مع فن الشعر بحذر. فحين يكتب أرسطو أن الحبكة أكثر أهمية من الشخصية فهو يكتب كفيلسوف وليس كناقِد دراما. وربما كان على صواب في مقولته إذا أخذنا دراما الحبكة الكلاسيكية، وليس بالضرورة دراما عصرنا، في الاعتبار، فقد كان أرسطو يصوغ أولوياته كجزء من جدل أكثر عمومية.

وحين وضع أرسطو المنظر *Opsis* والأغنية *melopoia* في المركزين الأخيرين لعناصر الدراما الستة، فليس من الضروري أن نفهم أن ايسخوليوس وسوفوكليس ويوربيديس قد هبطوا بمنزلتهما بنفس الطريقة. وأرسطو يقول بالفعل أن الحبكة يجب أن تبني بطريقة تثير الخوف والشفقة "نوعاً مشاهداً"، لكنه يجادل من أجل دراما لا تعتمد على المبالغة فقط. وهو يضع تعليقاته في سياق مناسب حين يشير بعد ذلك بقليل إلى أن الكاتب المسرحي، "يجب أن يضع المنظر أمام عينيه... وهو يبني الحبكة" وأن يرسمها "والإيماءات *Schemasin* في خياله".

يبدو أن هذا كان انطباع أرسطو بأن تلك كانت الطريقة التي يعمل بها كتاب التراجيديا العظام في القرن الخامس قبل الميلاد، وهنا يمكننا أن نطلق تنهيدة ارتياح. فما هو في النهاية يشير إلى عناصر المسرح التي يدور حولها هذا الكتاب. الآن يمكننا أن ننظر إلى هؤلاء الناس الذين كانت المسرحيات تكتب لهم حقيقة، وهم المتفرجون الأثينيون، لكي نعرف كيف يمكن أن يكون فهمهم للمسرح قد أثر على كتابه.

المشاهدون

إن كون تفاصيل العروض المسرحية الأصلية ساحة معركة بين الباحثين قد قضى على التراجيديات الإغريقية بالبقاء بين صفحات الكتب، بمعزل عن ذخائر المسرح في العالم. ومن هذه المكانة العلية كأحجار زوايا الأدب الأوروبي، فإن هذه التراجيديات، كبقية الأعمال الدرامية العظمى، لم تكن عرضة لاهتمامات المخرجين إلا نادرا. ومن المتناقضات إن هذا الوضع قد جعل التراجيديا الإغريقية عرضة للتعميم: فكل إنسان يعرف القليل حولها، ولا أحد يعرف الكثير عنها.

وأكثر هذه التعميمات انتشاراً يتعلق بالجانب الدينى فى المسرحيات: فنقاد المدرسة القديمة كانوا ينظرون إلى العرض المسرحى، إذا ما تطرقوا إليه على الإطلاق، كنوع من أنواع الطقوس. لكن النقاد المحدثين يتنكرون لهذا، مشيرين إلى فقدان الصلة بين المسرحيات وبين المهرجانات التى كانت تعرض فيها. لكن النظرة القائلة بأن عروض التراجيديا والكوميديا فى مهرجانات أثينا كانت تتم لتكريم الآلهة هو دليل على أن متفرجى القرن الخامس قبل الميلاد كانوا يستجيبون لأعمال أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس كما لو كانوا فى حضرة قداسى كنسى فى القرن العشرين، أو قداس من العصور الوسطى على أقل تقدير. إنه هذا الأمر لا يعنى سقوط العصر الحديث فى المصيدة الفيكتورية الخاصة بالحكم على أخلاقيات أوليمبيا الإغريقية بمنظور مسيحى، وإنما يعنى أن التشكك المابعد نيتشوى لا يستسيغ إيمان كتاب الدراما الإغريقية بألهتهم وهم على هذه الدرجة من التقدم والفكر. فلو كانوا قد أخذوهم جدياً، هكذا يمضى الجدل، لكان أيسخيلوس وسوفوكليس قد أضفوا على الآلهة الذين قدموهم فى مسرحياتهما قوة ميتافيزيقية، بينما قدم يوربيديس الآلهة على المسرح لكى يثبت أن هؤلاء الآلهة لم يوجنوا على الإطلاق.

لكن التراجيديا الإغريقية، من وجهة نظرى، لا تحتوى على مثل هذا التأكيد العام على العقيدة، أو نقص العقيدة، كما أنها وبدرجة أقل، لا تشير إلى وجود معتقد دينى

راسخ وعام، حتى خلال السبعين عاما التي أزهـر فيها التراجيـديون الثلاثة. كان المسرح مكانا لنشر الأفكار، وقد استغل جميع الكتاب بنية الأسطورة لامتحان العلاقات بين العالمين الطبيعي والميتافيزيقي. مثل هذه العلاقة تمثل موضوعا للدراسة في ذاته، لكن عنصرا واحدا من عناصرها يعد مهماً لاستخلاص المفهوم الإغريقي للمسرح.

نظر الإغريقي إلى نفسه في علاقة مع العالمى من حوله باعتباره عالما مخلوقا لصالحه، لكنه عالم تركه تحت رحمة عدد من القوى المتناقضة والتي يصعب التنبؤ باتجاهاتها. وقد كان إحساسه بالماضى، وإحساسه بالفن محكومين بعدد محدود من الآلهة المخلوقة على صورته، لكن مجموعة من القوى الصغرى، والمجردات المفرطة الضخامة مثل "القدر" و"الضرورة"، كانت هي التي تسيطر على حياته. كان هذا عالما من البشارات والنبوءات، إذا كانت لديك القدرة على معرفتها، عالم كان للأشياء فيه معنى، والمهارات قيمة ملموسة تقريبا.

كان المسرح مكانا يمكن للمرء فيه أن يتأمل تقلبات الحياة، وأن يبحث عن مرشد بشأن القضايا الكبرى. كما كان مكانا لاستيعاب تلك القوى التي تتحكم فى حياته فى الخارج، من خلال الممثلين، ومن خلال تجسيدها على خشبة المسرح فى صورة الأبطال والآلهة. على خشبة المسرح هذه لم يكن هناك شئ فى فراغ. فالخلفية، والمنظر، والزى، والقناع، والمهمات المسرحية، والمؤدون كانوا يتفاعلون ويشكلون سلسلة من الصور التي توضح للمشاهدين المعانى الضمنية الأوسع لما كان على الأرجح قصة بسيطة.

كثيرا ما قدم التراجيـديون الآلهة كشخصيات درامية، وغالبا ماكانت عواطف وسلوكيات تلك الشخصيات على حافة الانحراف، وأحيانا شريرة، لكنها لم ترتكب أعمالا لم ترتكبها الآلهة والإلهات فى القصائد الهوميرية. لكن كل كاتب تراجيدى كان له أسلوبه فى ربط التجربة الإنسانية بالآلهة، ليس فقط من خلال مايقوله تلك الآلهة أو انصاف الآلهة، ولكن من خلال الطريقة التي يقدمون بها إلى المتفرجين. وقد اكتسبت الصلة بين تجسيد المسرحيات وفنًا النحت والرسم بعدا إضافيا حين جسد الممثل صفات الآلهة. هنا أصبح الإله المجسد تشخيصا لأفكار وعواطف مجردة، وطبقا لهذا

كان يتم تقديمه فوق مستوى السلوك الإنساني. وقد تحول هذا التقديم فى حد ذاته الى صورة مسرحية عن طريق وضع الإله فعليا فوق مستوى البشر، إما على سطح المنظر، واما عن طريق "تطهيره" بواسطة الرافعة. وحين كان الإله يظهر على المستوى الأرضى فقد كان هذا دائما لغرض بعينه. ومن هذا المثال الأولى يمكننا أن نرى كيف "صنع" الإغريق مسرحياتهم فى توافق كامل مع خصائص المسرح كما هى معروفة منذ ذلك التاريخ.

نحن فى عصر الصورة، ليس فقط لأن التليفزيون بطبيعته قد حولنا بإضطراد إلى جيل من المشاهدين. ولكن أيضا لأن وكالات الإعلان تعمل جاهدة على أن نقابل فى كل يوم بوابل من الألوان والاشكال التى تسيل حتما لعابنا بشكل حتمى كما يسيل لعاب كلاب "بافلوف" عند سماع الجرس. فنحن مدعوون فى كل مناحى الحياة لكى نقوم بالربط الواعى أو غير الواعى بين الأشياء، وإلى خلق الروابط بين استجاباتنا الحسية. وربما كانت تلك الظاهرة التى استجدت خلال المائة عام الأخيرة ناتجة كما يقول "مارشال ماكلوهان"، عن العيش فى عالم يزداد تعقيدا. لكن تلك ليست ظاهرة جديدة تماما. ففى عالم أثينا الكلاسيكى البسيط نسبيا كان للأشياء المادية قيمة رمزية، وكان للآلهة والإلهات مناطق وأوجه مسئوليات، وقد نمت عملياته تحديد هذه المسئوليات من الرغبة فى فهم العالم الذى خلا من المنطق الثابت. بل كان هناك إله خاص لغير المنطقى، ديونيسيسوس على وجه التحديد، الذى كان إلها للمسرح كذلك.

إذا مابدا تحليل ماكلوهان للقرن العشرين مجرد عرض من أعراض الستينيات أكثر من كونه تقييم لكل العصور، فلا فائدة من القول بصحة قيام الطباعة بتشويه نظرة الإنسان إلى عالمه، وإلى أن اختراع أول صورة فوتوغرافية، ثم السينما فيما بعد، كان لهما آثار سلبية عديدة. إن الخروج من أسر التركيز على أوروبا بين الفنانين والدارسين فى القرن الحالى قد توازى مع، وإلى حد كبير ساهم فى تشكيل رؤية الثقافات الأخرى والفترات التاريخية المختلفة من خلال مصطلح مرجعى محلى بدلا من المصطلح المفروض من الخارج. لقد أدى هذا على أى حال، لظهور أشكال جديدة من النقد. أما الفائدة الأكبر للصورة فإنها قد وسعت من الآفاق، وسعتها ولم تتجاهلها.

وبرغم أن تجربتنا مع الصورة قد تغيرت مع الزمن، إلا أن الطريقة التي يقدم بها المسرح الصورة قد تغيرت فيما يبدو قليلا.

إن شكل وأسلوب ورموز التراجيديات الإغريقية كانت تنطلق، في رأيي، من فهم خاص للصورة كان سائدا في حياة أثينا الكلاسيكية: في نظام تعليمها، وثقافتها، وديانتها. لقد مثل صنوق بانديورا، وحصان طروادة، وحجر سيزيف أسلوبا في التفكير. وقد كان مسرح الأثينيين شكلا فنياً خاصا حول هذا الأسلوب في التفكير إلى استعارات حية. وليس هناك سبب واحد مقنع للاعتقاد بأننا لو تمكنا من مشاهدة أول عرض للأورستية عام ٤٥٨ ق.م. لوجدنا صعوبة في الإعجاب بها، من خلال معطياتها الخاصة، أكثر من إعجابنا برسم وجه أسود على أنية، أو بأحد مسرحيات "النو" التي تلتزم بتقاليد خاصة من خلال جماليات عرض متعارف عليها.

لقد عاش الأثيني في القرن الخامس قبل الميلاد في مدينة جميلة ومصقولة وفخورة بما حققته لدرجة تظهر أي مكان آخر أقل مكانة. فالأثينيون كانوا مواطنين بينما كانت بقية الدنيا برابرة. وقد شب سوفوكليس ويوريديس في مجتمع واثق من نفسه إثر هزيمة الفرس، وإعادة بناء المدينة والتفوق البحري والتجاري. لقد خلق جيل أيسخيلوس تلك الثقة، وهي ثقة تبنت في خلق نظام سياسي جديد منح الفرصة لكل رجل من المواطنين لكي يدلي برأيه في نظام حكم المدينة. لقد أصبح من الدارج الآن أن نشجب مؤسسات وإنجازات النظام الديمقراطي الأثيني لاعتماده على عبودية من نوع أو آخر، ولكن المواقف في ذلك الزمن، خاصة إذا ما قورنت بالممارسات في أماكن أخرى، كانت تسير على هوى، أو تزيغ عن هوى، المثاليات وليس المبادئ. كانت تلك المواقف تبني على نظام أخلاقي ينطلق جزئيا من تسلسل هرمي للآلهة، وجزئيا من عادات ملائمة كانت دائما تحت التعديل في تفاصيلها إن لم يكن في جوهرها. ولعدم وجود سلطة تعتمد على عقيدة فقد تطلع الأثينيون إلى مثقفهم للاستهداء بهم نفس تطلعهم إلى السياسيين ورجال الدين. كان كتاب الدراما، بالإجماع، يعتبرون أساتذة يقدمون التوجيه فيما يتعلق بالقضايا المعاصرة في تراجيدياتهم برغم أن معظمهم كانوا ينتمون إلى الإطار الأسطوري للعالم الهومييري.

إن حضارة أثينا الكلاسيكية لا يمكن حقيقة أن تكون السبب. ففي الوقت الذي كانت تعيش فيه بقية نول أوروبا فى مستوى الإقطاعية القبلية كان الشعراء والفلاسفة الأثينيون يطرحون أسئلة معقدة للغاية تتصل بكل مناحى الحياة. ولو كان الايونيون هم أول من ظنوا أن الشمس ربما تكون حجراً ضخماً ساخناً وليست الإله أبولو فإن كتاب المسرح الأثينيون هم الذين تأملوا، من خلال شخصية أبولو المسرحية ذاتها، ذلك التناقض القار فى دين يعتمد على مجموعة من الآلهة تتناقض أخلاقياتها مع قواها الميتافيزيقية. ولو كان كتاب المسرح على وعى تام بالمعنى التاريخى للتقدم، فقد عرفوا أيضاً أن العقل هو أفضل وسائل تقييم هذا التقدم. كان العقل هو الذى ميز الاغريقى عن الآخرين، كما كان القاعدة التى تأسست عليها تعاليم "دلفى" بشأن معرفة الذات، ومخاطر التطرف. لقد كان التخلي عن العقل هو الذى سبب قلق يوريديس ليكتب أندروماك، و الطرواديات و عابديات باخوس، حين أصبحت السياسة والحرب فى أثينا تعتمدان على النفعية والمصلحة الخاصة.

لم يكن المسرح ظاهرة معزولة. لقد تطور المسرح وازدهر فى زمن التجديد والتقدم، وكانت الدراما مثلاً مصغراً لهما. لقد مزجت بين مفهوم العقل والادراك الفنى، كما احتفت بالجنس البشرى وانجازاته فيما تحذر من الآثار المترتبة على إعطاء قيمة أكبر من اللازم لهذه الانجازات، وفى ربطها بين الفانى والخالد ولفت الدراما بين الفنون.

بهزيمة الفرس فى معركة سلاميس عام ٤٨٠ ق.م، تلك المعركة البحرية التى حارب فيها أيسخيلوس والتى كانت موضوعاً لأول مسرحياته التى وصلتنا، عاد الأثينيون منتصرين الى مدينة من الانقراض. وقد أنفقوا ستين عاماً، وقدرها هائلاً من أموال الآخرين ليؤسسوا أثينا جديدة، واحدة من أجمل المدن التى رأتها الدنيا. امتلأ الأكروبوليس^{*} نصبا تذكارية، وأماكن مقدسة، ومعابد ذات أشكال فائقة يعلوها فرانتونات تتوج الأعمدة الدورية والأيونية. وكان البارثينون، بمقبرته الرائعة المنظر، أعظم تلك الأبنية. وربما كان الإنسان هو مقياس كل شئ فى أثينا بيركليس، لكن المعمار كان فى حجم الآلهة.

* الفرانتون : هو مثلث ضخم فى أعلى واجهة المبنى. (المترجم) .

لم يكن الشكل ولا الحجم أثنيين بالتحديد، فقد كان هناك أسلوب شائع للمعمار فى أنحاء العالم الإغريقى. ولو كانت أماكن السكنى الخاصة قليلة، فإن نسبة هائلة من الأغريق كانوا يرون معبدا أو مكانا مقدسا فى كل يوم من أيام حياتهم. ولهذا فإنه من الصعب عدم التصديق أن الأثر المتروك كان شبيها بالأثر المتروك على هؤلاء الذين عاشوا فى القرن الرابع عشر فى حمى كاتدرائيات مثل كاتدرائية "بيفرلى" أو "يورك" أو "لينكولن".

ليس من قبيل المصادفة بالطبع أن الفن الأثينى قد تطور متوازيا مع تطور المعمار والنظام السياسى، فالصلات بينهم كانت جوهرية. ومسرح العصور الوسطى فى إنجلترا عادة مايفهم فى ضوء الفنون المرئية فى ذلك العصر. وبنفس الطريقة نكون على صواب

إذا مانظرنا إلى تقديم المسرحيات فى أثينا كعنصر واحد، أو امتداد لعنصر واحد، من الفن والمعمار الكلاسيكيين. كما يجب أن ننظر أيضا إلى أثر هذا على فن الممثل والأثر المتروك على الحساسيات المسرحية للكتاب والمتفرجين. كان الفن مهارة ضرورية لحياة المجتمع شأنه فى ذلك شأن مهارات الابحار وأشغال الحديد والبناء. وقد كان للحرف العديدة آلهة ترعاها وتحميها، مثلما كان للمدينة نفسها التى يتوجهها البارثينون بتمثاله الضخم للإلهة أثينا. وكان ديونيسيوس إله الممثلين والكتاب.

تطور الأدب بموازاة النحت والرسم، لكنه كان أقل توفرا حتى لهؤلاء الذين يستطيعون القراءة، وذلك مبرر غياب "النقد". كان باستطاعة الاثنيين أن ينتقدوا، لكنهم لم يكونوا نقادا. وقد كان طابعا لشخصيتهم كما هو طابع لنتائهم السياسى أن تمنح جوائز المسابقات الدرامية وفقا لنظام إن لم يكن اعتباطيا فهو على الأقل ينفى المسؤولية الفردية عن القرار. فقد كان القضاة، واحدا من كل قبيلة من القبائل العشر، يدلون بأصواتهم، لكن الأصوات الخمسة الحاسمة كان يتم اختيارها عشوائيا وبدون أسماء.

لم يكن هذا النظام يعتمد على الصدفة مثلما يبدو لنا اليوم، على الأقل لأن قواعد الحكم كانت مؤسسة على التجربة المشتركة. فمعظم الاثينيين كانوا يرون نفس المسرحيات فى نفس اليوم وفى ظل نفس الظروف. كما أنهم كانوا مؤتلفين مع الاساطير التى كونت الموضوعات والمفاهيم السائدة فى المسرحيات: الضوء والظلام، الواقع والحلم، الحقيقة والزيف، الصواب والخطأ، الإبصار والعمى، الحياة والموت، الانسان والإله. وكانت أذانهم مهتة بسبب تعود الاستماع الى وجهة النظر المضادة فى الجمعية التشريعية التى كان حضورها حقاً لكل المواطنين، وأبصارهم كانت محكومة بما يرونه يومياً من معالم المدينة. كان المتفرجون، على المستوى الفردى أو الجمعى، الذين يكتب ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس لارضائهم يمثلون كل شرائح الحياة فى أثينا.

اختار الاثينيون أن يقدموا المسرحيات فى المهرجانات فى الشتاء وأول الربيع، أى قبل أن يصبح الجو حاراً فى أثينا. وكان عدد المتفرجين الذين يدخلون "مسرح ديونيسوس" هائلاً، وفى معظم الأحيان كانوا يتكونون من مواطنين رجال فى اجازة، وإن كان من المحتمل وجود بعض النسوة سواء أكن زوجات أو رفيقات من طبقة المحظيات **hetaira** التى كان محظورا عليها الزواج من طبقة المواطنين. ومن المحتمل أيضاً وجود الأطفال والأجانب المقيمين، بينما نزل التجار الأجانب والسفراء ضيوفاً فى عيد ديونيزيا الكبير. وقد كان معظمهم، على الأقل فى النصف الثانى للقرن الخامس، يدفع ثمن الدخول ويخصص له مقعداً بالثكرة. وربما كان التنظيم والضبط يخضعان لقواعد تجارية، إلا أن العديد من التفاصيل الادارية يشوبها الغموض. وكانت تكاليف الإنتاج تأتى من المساعدات الحكومية والرعاة الأفراد.

كانت المسرحيات تستقبل فيما يبدو استقبالا جدياً، وإذا كانت الجوائز تمنح بواسطة القضاة المتفرجين كغيرهم فإن الأغلبية وجدت بلا شك طرقاً توصل للقضاة حماسهم وتحيزهم. ويذكر أفلاطون أن عدد المتفرجين فى مسرح ديونيسوس قد وصل إلى ٣٠,٠٠٠ مشاهد، لكن بعض التقديرات المحافظة تهبط بالرقم إلى ١٥,٠٠٠ أو ١٧,٠٠٠ كمتوسط يمكن استيعابه فى أى عرض مسرحى.

كان المتفرجون يجلسون فى الهواء الطلق وعلى مسافة من الممثلين. وهؤلاء الذين جلسوا فى الصفوف السفلى كانوا قريبين نسبيا من الجوقة، وكلمة "نسبيا" تعنى الاقتراب لمسافة عدة أقدام من واحد منها أو اثنين، وإن كان هذا قد قلل من فرصتهم فى رؤية مجموع الجوقة فى تشكيلها. وكان الضيوف الكبار والقضاة، كما تواتر إلينا، يحتلون هذه الأماكن، ولكن ربما لم تكن تلك أفضل المقاعد التى تتيح رؤية شاملة للمسرحية. ولكن من معظم مقاعد المسرح المتدرج كان بالامكان رؤية الجوقة على أرضية مساحة العرض، والممثلين خلفها. ولو كان مقعدك فى مركز المسرح **theatron** وفى النصف الأعلى لكنت المسافة بينك وبين الممثلين ١٤٠ قدما، فالمسافة من آخر المسرح كانت تزيد عن ٢٠٠ قدم. وقد كان كتاب المسرح على علم بكل هذا، فالتمثيل والعرض كانا محكومين به. وبرغم وجود مسارح محلية صغيرة فى "أتيكا" وأماكن أخرى إلا أن مسرح ديونيسيوس فى أثينا هو الذى أرسى النموذج، على الأقل حتى بدايات القرن الرابع قبل الميلاد.

كانت تلك هى الظروف الثانوية للعروض التراجيدية التى أثرت فى الطريقة التى استقبلت بها العروض. ولكن لملى الفجوة بين تلقى الأثينيين والاستجابة المعاصرة يجب علينا أن نلتفت الآن إلى كيف شاهد الإغريق تلك العروض وماذا شاهدوا.

إن أفضل سبب للشك فى إعادة بناء الأثريين للعرض المسرحى هو أنه حتى لو كان بوسعنا إعداد تصور دقيق للنص والمنظر والزى وأسلوب التمثيل لأى عصر سابق، فإنه ليس بوسعنا إطلاقا إستعادته فيما يتعلق بالمشاهدين. لقد ساهم المتفرجون الأثينيون فى العروض المسرحية من خلال ثقافة مسرحية رفيعة متولدة عن تجربة متكررة هى التى شجعت ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس على التجريب المتواصل فى فنهم. وفى الفصول التالية أتمنى أن أظهر كيف تفاعل شكل العرض مع أسلوب التمثيل ليقدمنا لكتاب المسرح ذخيرة كبيرة من الدلالات والأنوات المرئية التى تؤكد على الكلمة المنطوقة أو تحل محلها فى غالب الأحيان. ولكن مثل هذا التصرف يكون ممكنا فقط بين أناس تكونت تصوراتهم عن طريق العين والأذن بنفس الدرجة.

إن جماهيرية المسرح فى أثينا، بالإضافة الى سهولة دخول عدد كبير من السكان إليه، تمنحنا بعض الثقة فى النظر الى المسرحيات الباقية باعتبارها جزءا من تجربة احتكاك أنية لا تجربة ثقافية. إن المشاكل التى تلقىها التراجيديات أمام متفرجى القرن العشرين مشاكل عويصة ولكن هناك مفتاح لحلها. فالأورستيه، بالشكل الذى وصل إلينا، هى قصيدة مركبة تتطلب تحليلا أكاديميا لبنائها وبحورها ولغتها وصورها وفلسفتها ومعتقداتها وموقفها السياسى، لكن وضوح كل أوجه هذه التركيبات لـ ١٥,٠٠٠ مشاهد من التجار وأصحاب الحوانيت والصناع الذين تجمهروا معا لينصتوا إلى أربع أو خمس ساعات من القصائد والحوارات والأحاديث المطولة، يعد أمرا صعب التصديق. والأورستيه أيضا مسرحية عظيمة، والتجار وأصحاب الحوانيت لم يذهبوا لسماعها فقط. لقد ذهبوا لمشاهدتها، أى لكى يشهدوا قصة تروى، قصة تتصل بتاريخ أجدادهم وبمشاكلهم الآنية، قصة تستطيع أن تؤثر فيهم وأن تحرك سواكنهم فيعودون منها إلى منازلهم وقد تساموا، أو حتى تطهروا.

إننا لا نقدم خدمة للمسرح حين نقترح أن القيم المسرحية توجد فقط لخلق التواصل مع من أ، سماهم أرسطو "العوام". فلا بد وأن كان هناك مستوى من التجربة الآنية فى التراجيديات الإغريقية، ونحن فى حاجة للكشف عنها إذا ما كان لنا أن نكتشف هؤلاء الذين راق لهم المسرح أساسا، بدلا من أن نساعد على تقليص انجازاته. ماراه المتفرج فى مسرح ديونيسيوس كان وسائل للقص متعددة الطبقات والأبعاد، لكن الفرد وحده لم يكن قادرا إلا على استيعاب القليل منها.

ليس معنى هذا إنكار مستوى الحكاية الذى كان بسيطا عادة، أو إنكار قدرة المتعلمين جزئيا على متابعة الحوار المركب. ففى مجتمع كان التأثير السياسى فيه يعنى إمتلاك صنعة البيان فى المجلس التشريعى كان الحوار والأحاديث المطولة شيئا أليفاً. فالأثينيون كانوا معتادين على الاستماع وعلى صنع القرار بناء على ماسمعه. كانوا أليفين مع الشعر المقروء من الشعراء الغنائيين الذين كانوا يمجنون الرجال المشاهير ومآثرهم، كما كانوا معتادين خاصة على سماع القصائد الملحمية الموروثة من عصر التقاليد الشفاهية، والتى كانت مازالت تلقى فى المهرجانات فى الوقت الذى كان قد تم

التوصل فيه إلى تثبيت نص رسمى. والمتفرج المعتاد على سماع الشعر ربما كان قادرا على تتبع بناء ولغة الجوقة فى مسرحية لأيسخيلوس .

هذا كله يتعلق بالجانب الشعرى من الدراما، وهو الجانب الذى يتصل اتصالا وثيقا بالنص المكتوب. لكن النص، وبالضرورة صوت الممثل الذى ينقل الكلمة الى المتفرج، ليس هو العرض المسرحى كله. لقد شبه الممثل الإذاعى جيمس ديل مرة التمثيل للراديو بالقص بنصف مقص. وبرغم أن الصوت كان يمثل عنصراً مهماً من أدوات الممثل فى المسرح الكلاسيكى، لكنه كان مجرد عنصر. فأسخيلوس ومن تلاه لم يكونوا يقصون بنصف مقص، فقد كان لديهم كل أدوات التجسيد المسرحى.

إن أهم طبقات العرض المسرحى، تلك الطبقة التى تجاهلها النقد أكثر من غيرها، لا تتعلق بأداء الممثل قدر تعلقها بقدرة الكاتب المسرحى على استغلال توقعات المتفرجين فى مشاهد بعينها أو فى مسرحيات كاملة. وفي النصف الثانى من هذا الكتاب سنظهر كيف تمكن كل كاتب من كتاب التراجيديات من استكشاف إمكانات ماهو مرئى من خلال الصورة المسرحية، والتابلوه، والشكل لتوضيح الموضوعات والقضايا الأساسية فى المسرحية. وليس الأمر واضحاً على صفحات الكتاب كيف يستطيع المؤلف العظيم أن يستخدم كل الحيل المسرحية المتاحة. ففى مجال الدراسة ماأسهل أن ننسى مدى إسهام الممثل الثالث فى أحد المشاهد التى ينقسم فيها الحوار بين اثنين آخرين، أو نسهو عن تقدير أهمية أحد مكونات المشهد، أو عنصر من عناصر المهمات المسرحية، أو علاقة الممثل الجسدية به. وبواسطة فحص كل المسرحيات الباقية لدينا، حتى لو كان فحصاً عابراً، يمكننا أن نبرهن على أن كتاب التراجيديات الأثينيين لم يضعوا المتفرج نصب أعينهم فقط لكنهم استخدموا الصور المسرحية عن وعى للتأكيد على قضية أو صراع فى عالم مصغر واضح المعالم.

إن كتابة التراجيديات وأنتاجها كانتا منطقة تميز أثينية، وإن لم تقتصر على أثينا. فالدراما وسيط ينبثق من، كما أنه إنعكاس لمزاج العصور، فالبشر وعواطفهم وأفكارهم هم مادة المسرحيات. والتراجيديات الإغريقية القديمة إغريقية حتى النخاع، ولكى نكون

أكثر تحديدا نقول إنها أثينية حتى النخاع. وإذا ما كان هذا يشكل عقبة يصعب تجاوزها أمام القارئ أو المتفرج المعاصر، فإن هناك عزاء في أن العواطف التي تشكل جوهر التراجيديا هي عواطف قوية ويمكن استيعابها، كما هو الحال يوما. إن ما يحتاج المرء لفهمه هو "إغريقية" التراجيديا الإغريقية وليس "قدمها". والعناصر المكونة لـ "المسرحية" ربما لا تكون واضحة دائما على صفحات الكتاب، وقد تراكمت فوقها التفاصيل اللغوية والأدبية المسيطرة على حقل الدراسات الكلاسيكية. لكن لم يعد هناك أى شك إن النصوص التي بقيت هي نصوص مكتوبة للمؤدين، ومجهزة لاستخدام كل إمكانات مسرح متطور، ولتفرجين متفاعلين يقظين.

من المهم بداية أن نلقى نظرة على تلك العناصر المادية لخشبة المسرح الإغريقية التي يعتمد عليها كتاب المسرح، تلك العناصر المعروفة جيدا للمتفرجين للدرجة التي يمكن أن تكون فيها مفيدة لكاتب الدراما الباحث عن طرق جديدة لقص قصته. فالمسرح هنا لم يكن شكلا فنياً منعزلاً، لكنه كان جزءاً من حضارة مركبة: فالطريقة التي تفهم بها الإغريق مسرحهم ترتبط بتقييمهم لمعمار مدينتهم، وبالأشكال التي كانوا يروها كل يوم، وبكل تلك الأشياء الوظيفية والتجميلية التي خلقت أسلوب الحياة اليومي والمناسبات الخاصة على حد سواء.

خشبة المسرح

كتب يوهان هويزنجا فى كتابه *إنحدار العصور الوسطى* يقول فى عصر يسود فيه استلهاام المراثيات، كما كان الحال فى القرن الخامس عشر، فإن التعبير بالصورة يتفوق بسهولة على التعبير الأدبى . ويرغم أن فن الرسم يعتمد فقط على تقديم الأشكال المرئية للأشياء، إلا أنه مع ذلك يقدم الاحساس الداخلى بقوة ، وافتقاد هذا الاحساس يؤدى إلى فشل الأدب فشلاً ذريعاً لأنه بذلك يحصر نفسه فى وصف المظاهر الخارجية للأشياء^(١) وباستثناء بيندار وثيوسيديدس، فإننا يمكن أن نقول مثل هذا القول عن أثينا فى عهد "بيركليس"، وإن لم يكن ممكناً قوله عن أثينا فيمكننا أن نقوله عن بقية اليونان فى القرنين الرابع والخامس قبل الميلاد. ويرغم تباين أشكال الحكومات الذى أدى إلى ندرة فترات السلام إلا أنه كانت هناك مرجعية شاملة فيما يتعلق بالدين والتعبير الفنى الأمر الذى استغله المسرح التراجيديدى فى أثينا بقدر ما كان تعبيرا عنه فى نفس الوقت . وإذا كان هذا هو الحال فإن استخراج تفاصيل العروض المسرحية الأولى للتراجيديديا لا يصبح مشكلة .

إن الجوانب الدينية للمهرجات العامة أصبحت أقل أهمية فى الغرب عنها فى الشرق حيث مازال بإمكان المرء أن يشهد، إن لم يشارك، الاحتفال بالحياة الروحية . إن التجربة الأولى حتى فى رحلة جماعية تخطط بين الرقص والوجد يمكن أن تكون مربكة بحق حتى إذا قلنا لأصحاب العقول المتفتحة منهم إن وصية هاملت لهواراشيو بشأن الأشياء التى فى السماء والأرض، لم تفقد قوتها بعد فى عالمنا المتضائل. وليس أمراً متطرفاً القول بأن البحث عن المفهوم الاغريقى للمسرح ربما يجد نقاط تلامس مع التقاليد الشرقية أكثر مما يجدها مع التقاليد الغربية .

(1) *The Waning of the Middle Ages* , trans. F. Hopman , Harmondsworth, Penguin. 1955, p. 295.

هناك سببان رئيسيان لذلك التلامس : الأول هو أن كل أشكال المسرح والرقص فى الهند وأندونيسيا واليابان، سواء أكانت "رفيعة" أم "هابطة" ، قد قاومت التجول نحو الواقعية. وهناك الكثير من الاشكال الفنية منسوجة داخل أنظمة ثقافية ودينية لا تتغير كثيراً، ومثل هذه الاستمرارية تضمن بالتالى استمرارية الممارسات الفنية. والتدريب على فنون العرض يستغرق وقتاً طويلاً فى الشرق، كما أنها تدريبات مؤسسة على التقليد أكثر من التعبير عن الذات. وكنتيجة لهذا فإن عالم خشبة المسرح ظل عالماً يعتمد على الصنعة البارعة .

السبب الثانى أنه برغم صعوبة اعتبار هذه الظاهرة وقفاً على الشرق، فإن الأشكال المسرحية فى الشرق لم تتوقف أبداً عن استيعاب العديد من الصيغ المرئية والتشكيلية التى تعد تعبيراً كاملاً عن شعوبها. مثل هذه المقولة لا يمكن حقيقة أن تطلق على أوروبا بعد عصر النهضة، ولكن حضارة نادرة ترعرعت فى أثينا القرن الخامس قبل الميلاد، وقد كانت تلك حضارة فى قمة إنجازاتها الثقافية، كما أنها كانت نموذجها المثالى.

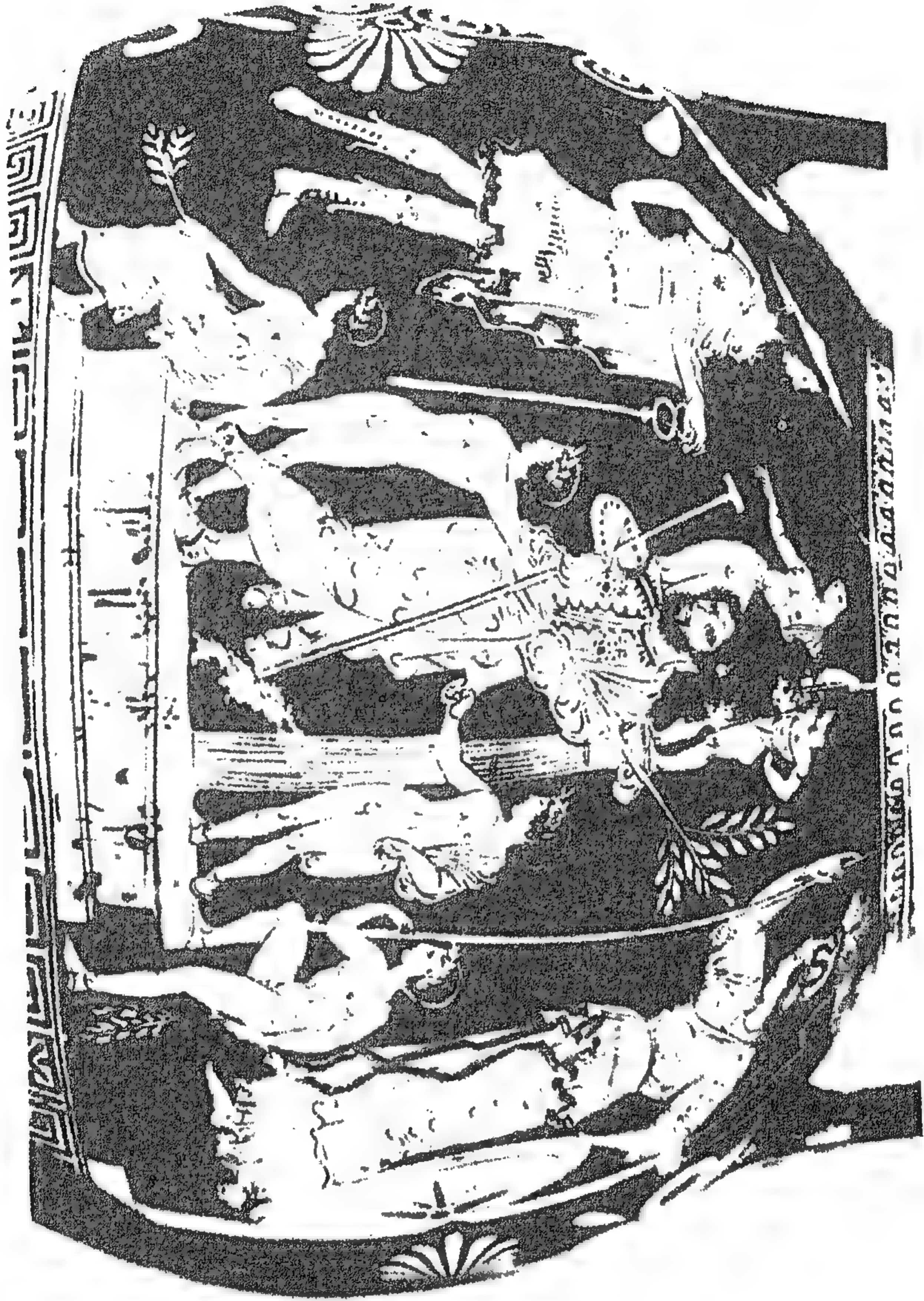
لم تكن التقنية المسرحية ساكنة خلال السبعين عاماً بين أول وآخر تراچيديا باقيتين. وأى دراسة عن كتاب تراچيديا القرن الخامس تكتسب قيمتها من قدرتها على إظهار الفروق بين أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس أكثر من إظهار التشابهات بينهم. ولم يكن مسرح الأثينيين محصوراً سواء فى إطار مرجعيته أو فى تأثيره لأنه كان يعكس عصره كما يعكس مشاعر الناس، كما هو شأن المسرح دائماً، كما أنه قد غلف أسلوباً فى النظر إلى الحياة، أسلوباً فى النظر إلى العالم المحيط بهم .

فى مثل هذه الحضارة تلعب الاستعارة دوراً قوياً ، كما أن دور الصورة المرئية فى المسرح الأثينى ، كما قلت من قبل، كان دوراً أقوى . كان المتفرجون معتادون على رؤية الرسم والنحت اللذان كانا يحتويان على صور درامية مصغرة، تماماً كما حدث مع فنون العصور الوسطى. فمسرحية يوريديس **أطفال هرقل** تفتتح على مشهد الرجل

العجوز إيولايوس يبحث عن مأوى مع أطفال هرقل فى معبد زيوس فى "ماراثون" ، إثر تهديد كوبريوس، رسول ايوريستيوس، الذى يريد إعادتهم إلى أرجوس . وفى عام ١٩٦٣ تم اكتشاف أنية خزفية حمراء يعود تاريخها إلى عام ٤٠٠ ق.م ، ويبدو أن هذه الأنية تظهرها منظرا مصغراً لهذا المشهد الافتتاحي (شكل ١) . فى هذا الشكل نرى رجلاً عجوزاً يقف على قاعدة مربعة إلى جوار عامود أيونى واحد على قمته يقف تمثال لزيوس . وإيولايوس، إذا كان هو بالفعل، يحمل غصن زيتون مشرع وعصا الرحالة. وهناك أربعة أطفال يلبسون أكاليل الزيتون، إثنان منهما يحملان أغصاناً أيضاً، بينما الاثنان الآخران يتعلقان بالرجل العجوز. وهناك طفل خامس مرسوم عند قمة الأنية - فى المسرحية يذهب هيلوس مع الصبية الأكبر للبحث عن ملجأ بديل. وعند أحد الجانبين يظهر رسول قادم يحمل صولجان الرسول وعصا الرحالة ، وهذا قد يكون "كوبريوس" قادماً من الخارج، مرتدياً حذاء الممثل الذى يصل إلى الركبة. وعلى الجانب الآخر تقف إلهة أثينا، مدينة أثينا نفسها، بخوذة وعصا ودرع .

تلك الأنية تحتوى على كل عنصر من عناصر المشهد بما فى ذلك الوضع الجسماني الشخصيات : الاطفال الخائفون متعلقون برداء الرجل العجوز، وإيولايوس نفسه بقدميه المتقاطعتين بشكل أخرق بينما يميل فى اتجاه العامود، وكوبريوس مهدداً فى غطرسة يقف واضعاً يده إلى وسطه، والإلهة أثينا مرتكزة على القدم اليمنى فى وضع الحماية، كما يشير وضع الاله المعبود زيوس إلى أن "ماراثون" هو مكان المشهد. كل عنصر من هذه العناصر مصور ويمكن التعرف عليه بشكل رمزى، ولكن المشهد لا يعطى منظراً ثابتاً ، بل مشهداً مركباً . والشخصيات مميزة بواسطة المهمات المسرحية، والمكان بواسطة العامود والتمثال، والمسرحية theatricality بواسطة الأزياء المسرحية والوضع الجسماني للشخصيات .

وهناك العديد من النماذج المشابهة والتي تعد قيمتها فى توضيح ما كان يجرى على خشبة المسرح قيمة هائلة. وظهر عامودان وفرنتون يدل فيما يبدو على أن المنظر



شكل رقم (١) أطفال هرقل، أنية يعود تاريخها إلى عام ٤٠٠ ق.م. تقريباً مستوحى



شكل رقم (٢) الصافحات ، أنية تعود إلى عام ٣٥٠ ق.م . تقريباً من عرض مسرحي



شكل رقم (٣) إفيجينيا في تاوروس، أنية تعود إلى عام ٣٣٠ ق.م. تقريباً.

وفى بعض هذه المناظر يظهر بابان فى الأجنحة الجانبية *paraskenia* (شكل ٣، ٢)، وبعضها الآخر يظهر أثاثاً ومهمات مسرحية : مقابر ومخادع وأوعية وسيوف وفئوس. وهذه الآنية وغيرها تعطى الانطباع بالاستيحاء من الدراما، وليس من غير المنطقى أن نستخرج منها بعض الافتراضات على الأقل بشأن المظهر المادى للمسرح ومكوناته التشكيلية .

وبرغم هذا فإن العديد من هذه الآنية ترجع تاريخياً إلى القرن الرابع قبل الميلاد، كما أنها ليست أثنية الأصل على أي حال وربما يؤدي هذا ظاهرياً إلى التقليل من قيمتها في هذا السياق لكن الأثر الناتج عن التدليل بها قد يثبت العكس إذا ما كانت هذه الأواني تمثل للعالم الإغريقى سمة الشمولية الكونية التى يشير إليها هويزنجا فى حديثه عن العصور الوسطى . وبعيداً عن " الآنية المسرحية " هناك ثلاث طرق يمكننا من فحص موضوع المكونات التشكيلية لخشبة المسرح ، فبإمكاننا التنظير حول صورته المسرح كما كان " يجب " أن تبدو عليه حتى تتساق مع ما كان يحيط بها، كما أنه بوسعنا أن نقدم تخميناً علمياً حول شكلها فى الوقت الذى كان يكتب فيه أرسطو ثم نسير بشكل استرجاعى، أو يمكننا فحص المسرحيات الباقية لنرى ما تقضى به . وبسببنا أيضاً أن ننظر إلى الزمن المتقدم، إلى كتاب الإمبراطورية الرومانية "فيتروفيوس" و"بولوكس" ما لم تكن آرائهما متناقضة ومشوشة بشكل يؤدي إلى عدم جدواهما لهذه الدراسة. إن أى من هذه الطرق وحدها لا يعطى نتائج مفيدة، لكنهم جميعاً يمكن أن يؤدوا إلى تأسيس بعض المبادئ العامة النافعة، مالم يقدموا إجابات مباشرة عن الموضوع .

كان الأثينيون فى القرن الخامس قبل الميلاد يعيشون فى كون فائق من الأشكال الفنية، فأنما ولوا وجوههم فى أعمالهم اليومية كانت محيطات وأبعاد الأروقة ذات العماد أو التماثيل المنحوتة تكون جزءاً من وعيهم بشكل يجعلها مسئولة عن، أو مبررة لفخر "بيركليس" الشخصى بحب الأثينيين للجمال، كما سجله ثيوسيديدس فى مرثية الدفن الشهيرة. لم يكن شكل الأبنية العامة وحده مسئولاً عن تشكيل وعى الأثينيين،

ولكن تزيينها أيضاً . فبرغم إن السنين أسقطت قشور الرسم، فإن كل الشواهد تؤكد أن المدينة لم تكن مجرد صحراء من الرخام الأبيض، بل كانت موكباً من الألوان الزرقاء والحمراء والذهبية والفضية الواضحة وضوح الألوان التي استخدمها "سير آرثر إيفانز" في ترميم كنوسوس Knossos . كانت الأبنية العامة جذابة للعين، كما كانت أحجام المعابد والتماثيل هائلة وتزيينها متقن لكي تناسب قدر الآلهة التي بنيت تكريماً لها .

لم يكن المسرح استثناءً بالتأكيد : فالمنظر *skene* الذي وقف الممثلون أمامه ربما لم يقدم إعادة بناء واقعية للمنطقة التي يمثلها، لكن الأرجح أنه قدم للمشاهدين واجهة مألوفة كما كان مبهجاً فنياً في ذات الوقت. لقد اعتمد مظهر الممثل وطبيعة العرض الذي يقدمه على هذا المبدأ الجمالي العام، كما أن كتاب المسرح استفادوا، كما هو شأنهم منذ ذلك الوقت، على قدرة المتفرج على استيعاب مبادئ فنية بعينها .

من المتعارف عليه أن ساحة التمثيل الأثينية قد مرت بخمس مراحل أساسية. ولو كانت التراجيديات، من باب الجدل، قد مثلت لأول مرة في عيد ديونيزيا الكبير حوالي عام ٥٣٢ ق.م. فمن الأرجح أنها ظلت تقدم لما يقرب من ثلاثين عاماً بعد ذلك في ظروف غير ثابتة في الـ "أجورا" *Agora* ، وحوالي عام ٥٠٠ ق.م، وربما بسبب انهيار أماكن الجلوس، انتقلت ساحة التمثيل إلى مكانها الحالي في جنوب شرق الأكروبوليس. إن آثار هذا المسرح، الذي كتب له أيسخيلوس مسرحياته الكبرى كلها .

والذي بدأ سوفوكليس الكتابة له، قليله وهزيلة لدرجة أن الأثريين يجادلون الآن فيما إذا كانت الأحجار القليلة الباقية حتى الآن تدل حتى على وجود أوركسترا

* آرثر إيفانز (١٨٥١ - ١٩٤١ م) هو أثري بريطاني كان لاكتشافاته عن الحقب التاريخية المبكرة ليونان وشرق المتوسط أثراً كبيراً، كما كان لكشفه عن قصر Knossos في كريت في بدايات القرن العشرين نتائج عظيمة، وهو الكشف الذي كتب عنه بعض التقارير الهامة، ومن أهم كتبه : البيانات المبكرة ليونان في ضوء الاكتشافات الكريتية (١٩٣١). (المترجم)

orchestra دائرية كملح من ملامح مسرح النصف الأول من القرن الخامس. ولكن هذا المسرح ظل موطن احتفالية ديونيزيا الكبرى حتى بدأ بيركليس بعد منتصف القرن مباشرة برنامج البناء الذي أدى إلى استكمال معظم أجزائه. كان جزءاً كبيراً من هذا البرنامج يستهدف تعديل "فناء ديونيسيوس" الذي يحتوى على ساحة التمثيل المعروفة عادة باسم مسرح بيركليس.

يمثل مسرح بيركليس الموطن الثالث للدراما في أثينا واللامح المادية لهذا المسرح بسيطة للغاية: فالأوركسترا *Orchestra* كانت دائرية، يحيط بما يزيد عن نصف محيط دائرتها بقليل مساحة الفرجة. على الحافة البعيدة للدائرة أو خلفها بقليل كانت تمر خشبة المسرح، تاركة مكاناً مناسباً للممثلين لكي يمثلوا بين المنظر *Skene* والأوركسترا. وكان الفناء يحتوى على أبنية أخرى مثل الأوديون وهو عبارة عن غرفة مسقفة كانت تتم فيها بعض الاستعدادات، وبهو طويل خلف خشبة المسرح، ومعبد على أحد جوانبه.

استغرق تحويل المسرح الثانى إلى مسرح ثالث عدة سنوات، وحتى بعد استكمال مسرح بيركليس فإنه لم يكن يظن أنه سيكون مسرحاً دائماً. فالمسرح الأول "الدائم" بنى في أثينا حوالي عام ٣٣٠ ق.م. تحت إشراف ليكورجوس. وقد مثل هذا المسرح المرحلة الرابعة في هذا التطور، والمرحلة الخامسة كانت تحويل البناء المسرحي إلى النمط الروماني كما نعرفه حالياً، بخشبة مسرح حجرية منخفضة وأوركسترا شبه دائرية مبلطة.

لقد كتبت مسرحيات سوفوكليس ويوريبيديس وأيستوفانيس الباقية كلها - ومجموعها ٣٧ مسرحية - من أجل مسرح بيركليس "غير الدائم"، ويرغم هذا فإن المعروف عن هذا المسرح يقل كثيراً عن المسرح الحجري الذي حل محله.

والفارق بين المسرح الدائم وغير الدائم هو أن المنظر وخشبة المسرح في المسرح الدائم كانا ثابتين. فلأنهما بنيا من القرميد أو الحجر فقد ظلّا راسخين في مكانهما،

على الأقل فى أثينا ، حتى دخول الرومان . أما فى مسرح بيركليس فلم يكن الوضع كذلك، وهذا هو الفارق الأساسى بينهما، لكن الملفت للنظر إن كلا الشكلىن لم يمنعا وجود "المنظر" .

لكن التفاصيل تعد مشكلة، فلمدة مائتى سنة بين اختراع ثيسبس والمسرح الحجرى الذى بناه ليكورجوس كانت قابلية التشكيل أهم سمات خشبة المسرح ومناظرها . وكان هذا يعنى تعدد الاستخدامات، وهناك أدلة على تجليات هذا التعدد . وبنهاية القرن الرابع وبداية القرن الثالث قبل الميلاد، كانت المسارح الدائمة تنتشر فى أرجاء العالم الإغريقى. واستسلم المنظر Skene ، كما كان معروفاً فى أثينا فى عصر ليكورجوس، لما أدخله الرومان عليه من تعديلات، لكن مساحات العرض فى مسارح العصر الكلاسيكى المتأخر والهللينى تشترك فى أشياء تكفى للإشارة إلى طبيعة النسخة الأثينية للمسرح .

تتكون خلفية هذا المسرح من مبنى خشبة مسرح ذات دور واحد بواجهة تكسوها الأعمدة، وسقف قرميد أو أملس أحياناً . وتحيط الأجنحة الجانبية Paraskenia بمساحة التمثيل ، وهى الأجنحة المبنية كالأروقة ذات الأعمدة التى تعلوها فرانتون مثثلة الشكل ولها باب مزدوج يماثل المدخل الرئيسى .

إذا كان المسرح "الدائم" فى أثينا قد بنى لكى يخلف النسخة غير الدائمة فإن ملمحين مهمين من ملامح المسرح الدائم يمكن أن يستنتجا بشكل منطقى. الأول هو أن جميع عناصر المنظر فى مسرح بيركليس كان يمكن نقل بعض أجزائها أو نقلها كلها . والثانى أن أول مسرح دائم لم يكن يعتمد على مفهوم مغاير ولكن كان ينظر إليه باعتباره نسخة موثوق بها لكل الترتيبات الملائمة فى المسرح المؤقت . وبالتالي فإن بإمكاننا أن نفترض افتراضاً معقولاً وهو أن مسرح بيركليس الذى كان يكتب له سوفوكليس ويوريبيديس كان يمثل أمام كتاب المسرح نظاماً ثابتاً يتكون من أعمدة خشبية، وبالتالي يمكن حملها، وعدداً من الوحدات المتغيرة التى يمكن بواسطتها تحديد المساحة سواء بشكل عمودى أو أفقى أو بكليهما معاً . هذه الوحدات هى التى كانت

تشكل الخلفية النظرية التى تلائم أى مسرحية إغريقية نعرفها، من خلال تكويناتها المتعددة. تلك الوحدات لم تكن "زخرفية منظرية" أو الـ *skenographia* التى نسبها أرسطو وهو حزين إلى سوفوكليس. ولكن حتى إذا كان سوفوكليس هو الذى أدخل "الزخرفة النظرية"، ولاسبب هناك يجعلنا نشك فى أرسطو بهذا الصدد، فماذا كانت تلك بالضبط؟ وماذا كان يستخدم بدلاً منها قبل أن يستخدمها سوفوكليس؟

عند هذه النقطة بالتحديد تدخل المسرحيات إلى ساحة النقاش، ولكنها لا تدخل باعتبارها الملجأ الأخير، مع الوضع فى الاعتبار عدم وجود سبب مطلق يمنع أى مسرحية فى التاريخ من أن تقدم فى وسط موقف سيارات .

وأول ملحوظة إيجابية يمكننا التوصل إليها عن طريق الحقيقة المؤكدة المتعلقة بوجود فارق واضح بين أسلوب أيسخيلوس فى الإشارة إلى الخلفية background فى مسرحياته المبكرة وعمله الأخير الباقي وهو *الأورستية* التى كتبت بعد فترة زمنية معقولة من بدء عرض مسرحيات سوفوكليس . فمشاهد المسرحيات الأولى يتم تحديدها من خلال بعض الإشارات التى تتسم بالغموض ، على الأقل من وجهة نظر بعض المعلقين الذين يشير أحدثهم إلى افتراض إنعدام وجود مبنى مسرحى على الإطلاق. وعلى سبيل المثال فقد تم استنتاج أن الملكة "أتوسا" فى *الفرس* قد دخلت أول مرة على مركبة خفيفة لأنها تؤكد فى دخولها للمرة الثانية أنها لم تدخل هذه المرة على مركبة خفيفة . وأكثر من هذا، إذا كانت تأتى من قصرها فى أى من الدخولين فمعنى هذا أن القصر يقع على مسافة كافية من موقع الأحداث تجعل من الضرورى ركوب هذه المركبة فى بعض الأحيان. ولهذا السبب فإن المنظر لا يمكن أن يمثل قصرها ، وبالتالي فلا يوجد منظر هناك . ويبدو هذا المنطق معقولاً أو قريباً من المعقول مالم تكن هناك إشارة من الجوقة قبل دخول الملكة لأول مرة بعدة سطور تشير إلى أنها تجلس "بجوار ذلك السقف القديم". وتستمر تلك النظرية فى القول بأن هذا المقطع مقصود به الإشارة إلى أن الجوقة تلمح إلى وجودها داخل قاعة مجلس الشورى. ولكن المنطق العادى لا يستقيم هنا بالطبع، فلو كانت الجوقة فى الأوركسترا موجودة داخل قاعة المجلس، فكيف يمكن للملكة "أتوسا" أن تفكر فى قيادة عربتها للوصول إليها .

والإجابة، من وجهة نظري، لا تستقيم بالمنطق العادى ولكن بمنطق خشبة المسرح وهو منطق لا ينطلق من عدم وجود خلفية لخشبة المسرح على الإطلاق، ولكن من الوجود الدائم للمنظر الذى يمكن أن يكون مايريد له ايسخيلوس أن يكون. هذا المنظر يأطر ويساند سلسلة شاملة من الصور، وأيسخيلوس صنع مسرحياته فى توافق مع إحساس بالصورة يقع خارج إطار المنطق الواقعى. فليس من الواقعية أن تتعرف الكترا على أخيها فى **حاملات القرابين** من أثار أقدامه على أرضية خشبة المسرح أو فى الاوركسترا. الأصح مسرحياً أنها يجب أن تقتفى أثره وهكذا تكتشف وجوده. هذا هو مسرح أيسخيلوس الذى سخر منه يوربيديس الواقعى بعد أقل من خمسين عاماً، لكننا لا يجب أن ننصرف عنه لهذا السبب، فخلف أسلوب أيسخيلوس فى استخدام المنظر عقلية مسرحية لا تنحصر فى مرجعية أحادية .

مثل هذه النظرية تبدو وكأنها تفتح الباب لكل أنواع التفسيرات لكل عناصر المسرحية ، مالم يكن أيسخيلوس ملتزماً بمفهوم للاستعارة متناغم مع معظم ما قدمه المسرح منذ ذلك التاريخ. بل أن المرء يمكنه أن يغامر بالقول بوجود علاقة واعية بين الشكل الإنسانى والمنظر الخلفى الذى يقف أمامه مشابهة لطبيعة العلاقة الموجودة فى معظم فنون هذه الفترة . فالكائن البشرى ليس كائناً معزولاً سواء فى الفن أو فى الدراما، بل إنه يعرف من خلال علاقته بالكائنات البشرية الأخرى وفى مقابل الأشياء المادية فذاك يقوى من هدف الكلمات أو غرضها. وهذا يجب أن يوجه فهمنا لكل من طبيعة التمثيل الإغريقى والأسلوب الذى بنى به أيسخيلوس مسرحياته وأنا أتمنى أن أوضح فيما بعد أن ايسخيلوس فى كل مسرحياته الباقية كان يدعو إلى فكرة مركزية حاكمة على مستويات متعددة .

يأخذ حدث **سبعة ضد طيبة** موقعه فى مكان ما داخل أسوار طيبة، حيث يسمع صوت الاعداء مهدداً من الخارج، وتجرى أحداث **بروميثيوس** على جبل فى سيثيا، **والمستجيرات** فى بقعة مقدسة يمكن أن تستخدم كملاذ آمن .

ولا واحدة من هذه المسرحيات لا يمكن تقديمها على المسرح دون مدخل رئيسي، وكلهم كان يمكن أن يكونوا أقوى تأثيراً بتقديمهم أمام منظر Skene . ولو كانت تلك المسرحيات الثلاث، بالإضافة إلى *الفرس*، قد قدمت أمام واجهة خشبية فإنه من الممكن أن يكون هذا المنظر في حد ذاته قد تحول إلى تعبير عن مكان مسرحي في عصر أيسخيلوس. هذا المنظر لم يستخدم فقط، في رأيي، حين أصبحت هناك ضرورة للإشارة إلى خلفية تدل على مكان يصلح للسكنى، فالمسرحية كانت مسرحية بتأثير الفعل الذي يحدث أمام المنظر المسرحي .

و *الأورستية* تستفيد من المدخل الرئيسى فى أجزائها الثلاثة، وفى *الصفاحات* هناك تغيير فى المكان فى منتصف الحدث من دلفى إلى أثينا. ولكن الفارق بين المسرحيات الأربع المبكرة والثلاثية الأورستية ليس فارقاً بين مسرحيات أربع لم تحتج إلى منظر ومسرحيات ثلاث كانت تحتاج إليه، بل بين أربع مسرحيات استخدمت المنظر لكى تحدد مساحة خشبة المسرح وبين ثلاثية مترابطة استخدمت شكل هذا المنظر لكى تدل على مكان بعينه .

وفى مسرحيات سوفوكليس ويوريديس، بل وأريستوفانيس أيضاً، يظهر الاستخدام المرن لأماكن الأحداث الإمكانيات التى تمتعت بها خشبة المسرح عند نهاية القرن. فـأماكن الأحداث تتراوح بين مدخل وحيد لقصر، وهو ما تناسب مع معظم التراجيديات، إلى خيمة ثم شاطئ فى *أچاكس*، إلى أروقة دلفى المعقدة ذات الزخارف، التى تلفت الجوقة إليها الأنظار بقوة فى مسرحية يوريديس *إيون*، وأخيراً فانتازيا أريستوفانيس الخيالية المعلقة فى الهواء *الطيور*، ونهر ستايكس فى *الضفادع*. مثل هذه المرونة تبدو منطقية فى إطار ذلك التطور الذى بدأ مع المنظر كما كان عند ايسخيلوس، فى شكل تلك العارضة الأفقية الصغيرة المخصصة لمسرحيات ما قبل مسرح بيركليس ، وصولاً إلى تثبيت المنظر الحجرى فى عهد ليكورجوس .

وسبب هذا الانتقال من المنظر غير المحدد فى مسرحيات ايسخيلوس المبكرة والمنظر المحدد المتعدد الاستعمالات فى *الأورستية* ربما يعود إلى إدخال سوفوكليس لـ"الزخرفة

المنظرية" ، برغم أن المعمارى الرومانى "فيتروفيوس" يعزو إلى الرسام "أجاثرخوس" استخدام مبادئ المنظور فى مسرحيات أيسخيلوس. ويسجل فيتروفيوس أن أجاثرخوس ألهم ديموكريتوس وأناكساجوراس استخدام المنظور وعن طريق هذه الحيلة يمكن الإيهام بشكل المباني فى المناظر المرسومة بشكل مقنع". وهذا دليل رقيق على تقديم المشهد المسرحى عن طريق تقديم واجهة منظورية، والسبب قد يعود إلى أن فيتروفيوس لم يكتب ماسبق إلا فى عصر الامبراطور أغسطس، لكن هذا الدليل يتوافق مع مبدأ عام من مبادئ خشبة المسرح يمكن تطبيقه على كل التراجيديات الإغريقية.

ويبدو أن مساهمة أجاثرخوس كانت إعطاء شكل لما كان قبل ذلك مجرد وسائل غير مزينة، وبالتالي محايدة، لتأطير الحدث المسرحى. إن مجرد أن تظهر بالرسم ثنائى الأبعاد، مهما كانت درجة تأثير المنظور، ما كان مرئياً كمعمار ثلاثى الأبعاد لا يمكن إلا أن يكون خطوة للوراء. وبالتالي فإن مساهمة أجاثرخوس فى فن التصميم المسرحى، أو مساهمة سوفوكليس إذا فضلنا الوثوق فى رواية أرسطو، هو قيامه برسم جزء من المنظر بهدف تعيين هوية الكل .

فى بعض الأبنية المسرحية المتأخرة مازالت أعمدة المنظر الحجرية تحمل آثار أخايد كان يمكن أن توائم لوحات خشبية. وقد كانت هذه اللوحات تسمى فى المسرح الهلينى بيناكس *pinakes* ويبدو أن بعض الرموز المنظرية كانت ترسم عليها. وتتضمن تصميمات فيتروفيوس لمسرحه المعاصر تصميماً لتحسين الـ "بيناكس"، وهى عبارة عن قطع منشورية الشكل تسمى برياكى *periaktoi* والتى يمكنها أن تدور لتظهر أى وجوها الثلاثية للمتفرجين. وقد فهم اللغوى الراحل "بولوكس" أن المسرح فى الفترة الكلاسيكية كان يستخدم هذه الـ "برياكتوى"، وبرغم عدم دقة العديد من افتراضاته التى لا تؤيدها أى دلائل محايدة، فإنه لم يكن مخطئاً بالضرورة فى كل شىء .

ومهما كانت التفاصيل، فإنه يمكننا الانطلاق من فرضية أن المنظر فى مسرحيات عصر بيركليس، إن لم يكن قبل ذلك، ربما كان يتضمن واجهة منظورية مألوفة ومرنة،

توضح كل مكان على حده بواسطة شكل من أشكال التفاصيل المرسومة على لوحات مثبتة بين الأعمدة على جانب من جانبي الباب الرئيسي المزدوج. وقد مثلت الأروقة المعمارية والفرانتون والأسقف المنبرية إضافات متنوعة للوفاء بالاحتياجات الخاصة، كما أن تلك اللوحات كان يتم تغييرها فيما بين المسرحيات، أو يتم إدارتها في حالة استخدام الـ"برياكتوى" مبكراً . ومثل هذا الحل ليس جديداً، ولكن مصداقيته في هذا السياق تساهم مساهمة خاصة في فهم المبادئ الفنية الحاكمة للأسلوب الذي كانت تزين به اللوحات : فحتى من العدد المحدود من المسرحيات الذي وصل إلينا ، يمكننا أن نستنتج أن أيسخيلوس قد وسع في السنوات الأخيرة من عمره من إمكانيات الصورة المسرحية عن طريق مجاورة الشكل الإنساني الحي للأشياء الساكنة. معنى هذا أن الحدث كان يوضع أمام خلفية منظرية : فالممثل كان متحركاً بينما كانت الخلفية ساكنة. بالإضافة إلى هذا فقد كانت المقدمة في غاية الحيوية بسبب الجوقة . وإذا استخدمنا أكثر المصطلحات عمومية قلنا إن الخلفية كانت ضرورية لتقديم المعلومات التي تعزز العمل المسرحي. وهنا بالتأكيد كانت المنطقة التي تطورت فيها تقنيات خشبة المسرح من عصر أيسخيلوس إلى عصر يوربيديس. لقد أصبحت الكهوف والشواطئ وأكواخ الفلاحين عند سوفوكليس ويوربيديس هكذا ليس فقط لأن كتاب المسرح وضعوا على أفواه شخصياتهم مثل هذه الكلمات ولكن لأن لوحات المشهد كانت تدل على تلك الأماكن . وهذه ليست واقعية، كما أنه ليس من المحتمل أن هذا الرسوم كانت تستهدف إعادة خلق المنظر الحقيقي. هذا الأسلوب اللاواقعي كان يتماشى مع مبادئ التصميم الأيقوني في الفن الإغريقي في ذلك العصر، وهي المبادئ التي تعرف بالمكان من خلال تمثال معبود، أو الإله أو الإلهة الحارسة بواسطة الزي، أو الصفة المميزة، أو طريقة تصفيف الشعر، أو بالألوان . وهنا تكمن الصلة المهمة بين الدراما المتحركة وبين رسوم الآنية التي تحتوى على مشاهد درامية مصغرة .

ربما كان من المفهوم أن أى مسرحيتين لا يشتركان في نفس مكان الأحداث، حتى لو كانت أحداثهما تجرى " أمام أحد القصور" . فربما لم يكن استخدام المكان إلا كمعادل لعنوان، أو ربما لثيمة رئيسية في المسرحية . أما تقديم أربع مسرحيات في

سلسلة، حتى حين أقل نجم الثلاثية المترابطة، فيدل على وجود موضوعات مشتركة بين مجموعة من المسرحيات، وهى موضوعات ربما تم توضيحها بواسطة شكل الديكور المختلف بين مسرحية وأخرى .

لكن السؤال عن مدى تأثير لوحة لاتزيد مساحتها عن ثلاثين قدم مربع فى مثل هذا المسرح الضخم مازال مطروحاً. فالمسافة كانت لاتسمح بتوصيل أى شىء باستثناء المعلومات الضرورية إلى الصفوف الخلفية العليا لمقاعد المتفرجين فى مسرح بيركليس، لكن إذا كان ممكناً التعرف على شخص الممثل، فقد كان من الممكن التعرف على ما يمثل إلها فى حجم الانسان أو يزيد قليلاً، أو على بستان، أو قصر، أو مكان مهجور أو كهف. وإذا كان المتفرجون معتادون على "قراءة" الرسم أو النحت، فقد كانوا بالفعل قادرين على التعرف على الاختزال المؤسلب، بل أن التعرف كان أكثر سهولة فى هذه الحالة .

هذا هو العامل المشترك الذى يوحد، فى رأى ، بين أساليب ممارسة تقديم المسرحيات التى وصلت إلينا. فهوية خشبة المسرح تحدد، كما هو الحال فى الأنية "المسرحية" المثيرة والمراوغة، بواسطة منظرها الرسمى Skene ، والأماكن المتفردة تحدد بواسطة تقاليد الفنانين المتوازيين : رسم الأنية والديكور المرسوم . وبمرور سنوات القرن طورت خشبة المسرح البعد الثالث لما يعرض عليها عن طريق التمازج التام بين وحدات المنظر وألوانه وبين الممثل، وهكذا كان يقل دور الجوقة فى تشكيل العرض المسرحى .

بنهاية القرن الخامس قبل الميلاد كانت الرافعة المسرحية **mechane** والمنصة المتحركة **ekkuklema** يتم استخدامهما بالفعل فى الكوميديا القديمة ، وأريستوفانيس يشير إليهما فى مسرحياته . ويمكننا أن نستنتج أنهما كانا يستخدمان فى التراجيديات أيضاً ، فقد سخر إريستوفانيس من استخدام سوفوكليس لهما . وبرغم طرافة مثل هذه الوسائل فى ضوء الآلات التى استخدمت لخشبة المسرح فيما بعد ، فإن أهميتهما لا تكمن فى صلتها الواهنة بواقعية مستحدثة بقدر ما تكمن فى

قدرتهما على إلقاء الضوء على نتائج الخيال المسرحي . فقد كانت الرافعة تجسيدا رقيقاً للفكرة البسيطة والأساسية للإله الذي يظهر أعلى من مستوى المخلوقات الفانية التي تراه أحياناً ولا تراه أحياناً أخرى . وحتى قبل أن يكتب مسرحيته بروميثيوس كان أيسخيلوس قد تعرف على الإمكانيات الكامنة في مجاورة الشخصيات الأرضية والسماوية والجدل بين الأرضي والسماوي بواسطة الإشارة إلى الوضع المادي للإنسان والإله . ولو كان مثل هذا الاعتقاد يتجاوز إدراكنا في كيف يمكن لمثل هذه المسرحية بالذات أن توضع على خشبة المسرح ، دع عنك كيف وضعت وقتها ، فإن افتتاحية الأورستية ، بأحد الحراس على سطح القصر، تقف شاهداً أميناً على استخدام مستوى علوي بغرض إحداث نوع من التقابل المرئي . كما استخدم سوفوكليس حيله الإله من الآلة *deus ex machina* بتحفظ ، برغم إن الإلهة أثينا التي تظهر في أچاكس فوق المنظر المرئي تلقي ضوءاً خاصاً على الجنس البشري في المستوى السفلي . وقد أعطى يوربيديس إطاراً خاصاً لمسرحياته باستخدام إله أو إلهة وذلك لتوضيح التقابل بين الأساطير الموروثة والسلوك الإنساني . وقد كان الإله بالنسبة ليوربيديس هو ذلك القادر على "التحليق" ، أو القادر على الانفصال المادي عن عالم البشر الأرضي .

ربما كانت الرافعة المسرحية بالفعل من اختراع يوربيديس . وقد كانت تلك الرافعة توضع على أحد الجانبين وخلف المنظر وكانت قادرة على رفع الممثل فوق ساحة التمثيل . ولو كانت هيليني تصل مع أبواللو في مسرحية ، وكاستور مع بولوكس في مسرحية أخرى ، فلا بد وأن الرافعة كانت أكثر من معدة بسيطة ، بينما يدل "الحديث الجانبي" القلق بين "تريجايوس" ومشغل الرافعة *mechanopoios* في مسرحية أريستوفانيس السلام على أن تلك الرافعة كانت إسماً على مسمى . بل إن الأمر المثير للتعجب هنا هو ما إذا كان يوربيديس على وعى بالجلال الزائف الذي تضيفه الرافعة ، وما إذا كان قد استخدمها لكي يدلي برأيه في العلاقة بين الإله والإنسان كما رسمها في مسرحياته ، تلك العلاقة التي تنز عند المفصل وتعلوها مسحة من السخافة .

والمنصة المتحركة **ekkuklema** ينطبق عليها نفس المبدأ : فقد كانت برهنة عملية على المشهد الساكن لأنها كانت توظف على الأرجح كمنصة بسيطة تدفع على عجالات من داخل المنظر المسرحي . وهكذا فإن أشياء مثل الأثاث المسرحي ، أو الأجساد الميتة، أو الكاتب المسرحي يوربيديس يعمل في غرفة مكتبه في مسرحية أريستوفانيس ، كان يمكن أن تقدم بشكل ملائم للغاية وأن تسحب بأقل قدر من الضوضاء . إن ما أمامنا هنا ليس حلاً لمشكلة ، مشكلة كيفية إظهار أشياء مكانها المنطقي خلف الجدران . على العكس ، فنحن هنا أمام المبدأ الحاكم لخشبة المسرح وهو "الكشف" ، أي الإظهار المفاجيء لعنصر مرئي مجهز سلفاً تحقيقاً للأهمية القصوى . والرافعة ليست وسيلة من وسائل خشبة المسرح التي تغرى بالإستخدام أحياناً بل هي جزء من عدة كتاب المسرح على مر العصور . فالكشف هو الأب الشرعي للباب المسحور ، وللستارة الأمامية ، وحتى للإظلام السريع . واستخدام ايسخيلوس للرافعة في الأورستية ، وربما قبل ذلك، يدل على وعى بالآثر المتحقق منها ، سواء أظهرت مشهداً ساكناً متقناً لأجساد الضحايا ، أو أظهرت إلهات العذاب أنفسهن وهن يصدرن أصواتاً عالية أثناء غفوتهن.

إن منطقتي امتياز الرافعة والمنصة المتحركة ، أي ما فوق خشبة المسرح وما خلفها ، يزيدان من مدى المبنى المسرحي . وبالنسبة للمتفرج الإغريقي ، ظلت خشبة المسرح هي خشبة المسرح، أي مكاناً للفن والبراعة حيث لا يستسلم الخيال للواقع بل يلطف منه ، معطياً الأشياء المادية قيمة فائقة والصورة المسرحية مستوى من مستويات الإستعارة . والنتيجة أن كل كاتب تراجيدى قد أحس بالحرية في استكشاف طبيعة المكان والزمان بطريقة جديدة ، وهذا شيء لا يتعلق بقوانين الوحدات من قريب أو بعيد .

إن سبب التركيز على استخدام كتاب التراجيديا الإغريق لخشبة المسرح بشكل واع هو أنه من السهل للغاية الوقوع في شرك الأسئلة التي لا إجابة لها بشأن تقديم المسرحيات لأول مرة في المسرح الإغريقي ، بدلا من اهتمام الإنسان بشئون خشبة المسرح مثل المساحة والزمن اللذان يسهل تناولهما . إن بوسع المرء أن يقرأ المسرحيات

الباقية بعين الخبير ، وأن يستخرج من النص رؤى تعززها المواصفات المادية لخشبة المسرح ، إن لم تعتمد عليها اعتماداً أساسياً . إن قدرة الخلفية المسرحية على تحديد الأماكن العديدة في المسرح الإغريقي تتواءم تماماً مع تقاليد راقية من الرمزية المسرحية التي امتدت لتشمل الأزياء والمهمات المسرحية وإلى أداء الممثل والجوقة في المقام الأول.

المؤدون

هناك إشارة مفيدة في كتاب ج . ج . بوليت الفن و التجربة في اليونان الكلاسيكية حين يخبرنا المؤلف أن "التمثيل الكلاسيكية المبكرة تنحو إلى أن تكون درامية ، وإلى أن تحمل معها الانطباع بأنها تمثل مرحلة بعينها وسط سلسلة من الأحداث" ^(١) وتلك الإشارة مفيدة في دراستنا هذه لأنها تتيح لنا الفرصة للنظر إلى التمثيل الإغريقي ليس بمعزل عن ، ولكن في علاقة بأشكال فنية أخرى . لقد كان فن التمثيل يتطور في أثينا بموازاة التغيرات التي حدثت في أساليب الرسم والنحت . وربما تعكس ديناميات الشكل المنحوت ، كما يشير بوليت ، لحظة جامدة في موكب متحرك. وحقيقة أن بالإمكان تجميد لحظة من لحظات المسرحية بطريقة مشابهة يمكن أن تشير إلى أن التمثيل المبكر كان ذا طبيعة مأسلية Stylized بحيث يستطيع بلورة المشاعر والتوترات والاحتفاظ بهم في صورة ساكنة . إن معظم الصور المسرحية الشخصية هي تلك التي ترتبط بفترات التمثيل القوي ، وقد كان النقاد المعاصرون يمتدحون (إدموند) كين في دور عطيل أو (داقيد) جاريك في دور لير بسبب إشعاع شخصيتيهما من خلف تلك الأنوار ، وبسبب سحر أسلوبيهما ، لكن فن الحفر هو الذي يمكننا على الأقل من أن نلتقط جوهرهما . كما أن استنباط طابع الميلوداما القوي فأسهل في استنباطه من الصورة الفوتوغرافية عنه في كوميديات برناردشو .

إن أنسب طريقة يملكها إنسان اليوم للاقترب من الفعل والأداء في مسرحية من أثينا أيسخيلوس لا تتأتى عبر الكلمات التي عاشت في النصوص الرسمية ، ولكن من خلال أوضاع الفن الأثيني ، حتى لو كانت تلك الأشكال زخرفة لمشاهد ليس لها علاقة مباشرة بأي مقطع درامي معروف . بل إن بوليت يذهب إلى مدى أبعد حين يقول :

(1) *Art and Experience in Classical Greece* , Cambridge , Cambridge University Press , 1952, p. 15 .

"يبدو وكأن النحاتين والرسامين كانوا يستغيرون ، فى الحقيقة ، بعض الوسائل التقنية التى تم تطويرها فى العروض الدرامية لتوصيل الشخصية والفعل القصصى - مثل الإيماءات الشكلية للممثلين ، والأقنعة التى كانت تصمم للتعبير عن شخصية فردية ونمط أساسى فى نفس الوقت ، وربما أيضاً المفهوم الدرامى للزمن".^(٢)

تلك مقولة مبتكرة ، تساعد فى تحرير الدراما كشكل فنى من عزلتها ، ولكنها أيضاً مقولة ضارة قليلا بسبب السهولة التى تسمح بها لغير المدقق لأن يهبط بطبيعة المسرح الإغريقى الحقيقية إلى مرتبة الحفائر .

كان كارل مانتزيوس واحداً من سلالة نادرة تجمع بين الدراسة العلمية والخبرة المسرحية العملية . فحين كان ممثلاً ومخرجاً فى المسرح الملكى بكوبنهاجن حصل على الدكتوراة من جامعة كوبنهاجن عام ١٩٠١ حين قدم رسالته عن تاريخ المسرح الإنجليزى. وبعد ذلك بقليل نشر مانتزيوس تاريخ المسرح كله فى ستة أجزاء ، وخصص الجزء الأول منها للمسرح فى الصين واليابان والهند واليونان وروما . وقد كان المنهج التاريخى مبرراً من وجهة نظره بسبب التشابهات التى رصدها بين تشكيلة من التقاليد المسرحية التى تتشارك فى أصولها المعتمدة على الممارسات الدينية والرقص الدرامى .

ولقد خصص مانتزيوس فصلاً كاملاً من القسم المخصص للمسرح الإغريقى للممثلين. وبرغم عدم قدرة بعض مقولاته الجازمة على الصمود فى وجه فحص أكثر دقة وعصرية ، فإنه يستحق الإشارة لكونه من بين الأوائل الذين نظروا إلى الدراما الإغريقية كفن من فنون العرض . وقد لخص مانتزيوس رأيه فى الممثل الأثينى الكلاسيكى كالتالى : "يمكننا أن نتخيل بسهولة أن تلك الأشكال الضخمة الغريبة التهيئة ، بوجوههم المتصلبة التى يبدو وكأنها تحجرت بالألم ، وطلعتهم البهية ، يتقدمون ببطء ، فى خطوات جليلة منضبطة ، قد تركت انطباعاً قوياً ورومانسياً على

(2) ibid , P. 27 .

عقول الإغريق القدماء السذج . فلا بد وأنهم قد بدوا وكأنهم صورا حية للآلهة ، وحين كان الناس يسمعون الكلمات الوقورة الجميلة تنبعث من تلك التماثيل الماشية كان يأخذهم الحماس الفنى والدينى أيضاً^(٣) .

. فى هاتين الجملتين ينجح مانتريوس تقريباً فى تقويض كل شىء قيم قاله فى مواضع أخرى . فالقول بأى تقييم للإغريق كـ "سذج" كان علامة من علامات جيل متعال أكثر منها تحليل مدروس للشخصية الإغريقية ، وهو أمر مخيب للآمال فى أفضل الأحوال ، إن لم يكن مفزَعاً ، أن يكون رأى ممثل مجرب ، حتى عند نهاية القرن، فقيراً إلى هذا الحد فى فهمه للقناع كأداة مسرحية .

إن وجهة نظر مانتريوس فى الممثل الأثينى كانت مبنية على إعتقاد عصره بأنه فى القرن الخامس قبل الميلاد كان الممثل الأثينى يرتدى أحذية عالية وقناع ضخمة ، وأن مظهره وأدائه تشابه مع نظيره فى روما بعد سبعمائة سنة . فالكاتب الرومانى لوسيان كان يشكو حينئذ من القناع اللامتناهات والملاح المضحمة للممثلين فى زمنه . والقول بوجود تشابه قليل بين الممثل فى عصر لوسيان والممثل فى أثينا الكلاسيكية قد أصبح أمراً متفقاً عليه الآن ، لكن الخلط بين الاثنين كان واسع الانتشار لسنوات عديدة ، وقد قاد مباشرة إلى التأكيد على الكلمة المنطوقة باعتبارها الوسيلة الرئيسية لخلق التواصل فى المسرحين الأثينى والرومانى ، وهو تأكيد لم يتجاوز بعد المقدمة المنطقية التى بنى عليها . وقد أدى هذا بدوره إلى منع أى دراسة كفؤ للفروق بين المتطلبات التى توقعها كلا من أيسخيلوس ويوريديس ، وهما يكتبان فى نفس القرن ، من المؤدين فى مسرحياتهما ، حتى لو كانت كتاباتهما قد تأثرت إلى حد بعيد بإمكانات فن عملى أكثر منه نظرى .

لقد قدمت بالفعل استنتاجى بأن أداء الممثل ، بل والجوقة إلى حد ما ، قد وجد مرتبطاً بالرسم والنحت وإحيائهما بالخط والشكل أدى إلى وجود جماليات عامة لعلاقة

(3) *A History of Theatrical Art* , vol I , trans. L. von Cossel , London , Duckworth , 1903 . P. 187 .

الشكل الإنسانى بالفراغ . والقناع هو نقطة البداية لتحديد ما كان مصدر تفرد فى العروض المسرحية فى أثينا . (شكل ٤) .

حين يضع الممثل قناعاً فإنه يعانى فوراً من فقدان جزء ضخم من القدرة على الإبصار . هذا فقدان لا يعوق الإبصار إعاقه كاملة لكنه كاف لإحداث قدر معين من الارتباك لدى الممثل الذى يرتديه لأول مرة . فالمساحة الرئيسية الممكن رؤيتها لا تتغير لكن رؤية الحواف تقل إلى مستوى الظلمة ، وكل ما يمكن الإحساس به ، وليس رؤيته، عند أركان العين يصل إلى حد العدم . وما يحدث من تأثير يشبه إلى حد ما النظر خلال فتحة صندوق الخطابات إذا ما قورن بالنظر من نافذة .

رد الفعل الأول هو محاولة تحقيق التوازن بين الحواس . فالشخص الحر البصر يضبطه متوافقاً مع حواسه الأخرى بشكل آلى ، ويعدل هذا التوازن وفقاً لأى ظروف . وارتداء القناع يعيد ضبط الحواس ، ويعدل وسائل إرسال واستقبال المعلومات . وفقدان رؤية الحواف يتطلب من مرتدى القناع أن يحرك رأسه كاملاً ، بدلا من البؤبؤ وحده ، للنظر يمينا أو يساراً ، إلى أعلى وأسفل . وفى مسرح ضخم كمسرح ديونيسيوس ، بإمكان الممثل غير المقنّع أن يرى المشاهدين جميعاً ، لكن الممثل المقنّع يكشف أن بإمكانه الربط بين موضع الرأس وبقية الجسد ، وبهذا الشكل فإن الرأس كله يكتسب حدوده ومعناه بالطريقة التى يرتبط بها مع الرقبة والكتف والجذع والوقفة . هكذا يتحول الشكل الإنسانى حقاً إلى ما يشبه قطعة من النحت يساهم كل خط فيه وانحناءة فى التعبير عن الانفعال الأساسى . الفارق الوحيد بينه وبين قطعة من النحت هى أن خطوطه الخارجيه رجراجة . ووضع التجمد ، على أى حال ، ثمين للممثل كالنغمة الطويلة فى الموسيقى ، وليس تحميلاً زائداً للتشبيه إذا قلنا إن الممثل المقنّع والراقص المقنّع "يؤلفان" عروضهما .

ربما أثار بعضهم الجدل بأن هذا ما يفعله أى ممثل جيد لئلا يكون مرتدياً قناعاً ، لكن الإنسان يحتاج فقط إلى مشاهدة عرض لممثلين مقنّعين لم يجعلوا الأداء الجسدى

همهم الأول لكى يتحقق كم أن القناع لامعنى له إن لم يصحبه أسلوب فى الأداء يلأنمه. وكما يقول كيث جونسون "بوسعك أن تشاهد ممثلاً رائعاً من الصف الخلفى لمسرح كبير ، لايمثل وجهه إلا بقعة ضئيلة على الشبكية ، فتتوهم إنك رأيت كل تعبير دقيق . مثل هذا الممثل يمكنه أن يجعل القناع الخشبى يبتسم ، وشفتيه المقوستين ترتعدان ، وحاجبيه المرسومين يضيقان" ^(٤) . حين يعيد الممثل المقنّع ضبط حواسه فإنه يتخلص من التركيز على وجهه ، لكنه أيضاً يلفت النظر إليه . إن هذا لا يقلل من دقة الأداء ، لكنه يعنى أن الممثل يركز أكثر على أجزاء أخرى من بنيته الفيزيائية فى علاقتها بالقناع ، وبهذه الطريقة فى أى جزء ، وكل جزء ، من الجسد يكتسب حيوية كائى جزء آخر . إن هاملت التياه قد يكون ذا أقدام تياهه ، أو أيد تياهه ، أو أكتاف تياهه ، لكن المتفرج يركز على الوجه لكى يعرف إلى أى حد هو تياه حقاً . والعنيدة أنيتجونى لا تحتاج فقط أن تكون عنيدة فى كل وجه من وجوه كينونتها ، لكنها تحتاج لأن تكون كذلك بشكل يلفت الإنتباه إلى الوجه عبر الجسم كله .

إن الكثير مما قلته آنفاً سيبدو من الواضح لأى راقص لدرجة لا تستدعى ذكره أساساً ، لكن من المهم القول أن أداء الممثلين والراقصين يتوحد من خلال القناع . ولقد أصبح الأمر مفهوماً حتى لأكثر الملتصقين بالنص أن الجوقة الإغريقية كانت تتكون من راقصين فى المحل الأول ، لأن هذا هو معنى الكلمة ، ثم منشدين فى الدرجة التالية . لكن مازال الأمر الشائع هو عدم الإشارة إلى طبيعة الجوقة فى العرض المسرحى وطبيعة الممثل فى التراجيديا الإغريقية .

بمجرد أن يعتاد الممثل إرتداء القناع ، وبمجرد بدئه فى إكتشاف إمكانات العثور على أسلوب أداء أكثر حيوية ، فإنه قد يعتاد سريعاً على فكرة التمثيل كـ "توضيح" ونقطة الكشف الحقيقية الأولى تأتى عندما يتوقف عن استخدام عضلات وجهه داخل القناع . إنه يكتشف إن الشخصية يمكن أن تنقسم لثلاث ابتسامته ، وإنه ليس بحاجة للبكاء داخل القناع حتى يجعل القناع يبكى . إنه يتوصل للاقتناع الداخلى بحقيقة أن القناع ليس محصوراً أو محدوداً فى إمكانات التعبير عن العواطف .

(4) *Impro* , London , Methuen . 1981 . p. 185 .



شكل رقم (٤) : قناع تراچيدى وخشبة مسرح، أنية تعود إلى عام ٣٣٠ ق.م. تقريباً .

إن الأمر لا يستدعى قراءة العديد من التراجميات الإغريقية لكي يكتشف المرء أن الشخصيات فى مسرحيات كتاب التراجميات الثلاثة تظهر تنويعات عريضة من العواطف المتناقضة . إن منشء القصائد الملحمية ، شأن الخطيب ، كان يستعين بقدرته على تضخيم وجهة نظره بواسطة النبوة والإيماءة ، لكن هاتان لاتكفيان الممثل خلف القناع . وربما كان من الممكن تعريف الإيماءة بأنها التأكيد على نقطة فى جدل بواسطة أداة جسدية مناقضة للصوت . لكن التمثيل الجسدى الحقيقى أكثر من هذا . وقد كان جوردون كريح ، معاصر مانترزيوس ، أول القائلين فى الأزمنة الحديثة بأن الممثل راقص أكثر منه خطيب . فالخطيب يبدو لمشاهديه مصدوماً أو غاضباً أو فرحاً ، شأنه فى ذلك شأن الممثل الحديث غير المقنع . أما الممثل المقنع فله لغة جديدة رهن إشارته ، أو بمعنى أخرى لديه أقدم لغة للتمثيل على الإطلاق . فبمجرد تحرره من أى متطلبات لنسخ العواطف التى يراها أو يستخدمها فى الحياة اليومية ، يصبح هدفه ترجمة هذه العواطف إلى لغة المسرح ، نون تقليصها أو تقليص وقعها على المتفرجين . لقد كتب المؤلف المسرحى والروائى السويسرى ماكس فريش فى مفكرته عن ميزة الدمية باعتبارها أفضل وسيلة إعطاء حياة لشخصيات مثل أثينا أو زيوس . كما أن كريح وجد الإلهام فى المسرح الإغريقى فى بحثه من أجل الدمية - الحية *Uper-marionette* ، وهى الممثل الملهم البعيد عن "لاخلود" الممثلين فى عصره ، أكثر منها دمية . وقد كان هذا الممثل فى متناول يد الكتاب الأثينيين : لم يعتذروا عن نواقصه ، ولم تقيدهم حدوده . لقد قدروا أن القناع أعطاهم القواعد والأركان الرئيسية للفن الجديد الذى قاموا وحدهم فقط فى العالم القديم بتشذيبه .

إن الممثل الراجح العقل ، حتى ذلك المدرب على البحث عن الدافع أولاً على أمل تحقيق ما ينبئ عليه من أداء ، يستطيع عادة أن يحسن تقدير هذا القول أسرع من الناقد الأدبى . ذلك هو السبب فى الأسف على كلام مانترزيوس عن الممثلين الإغريق كما لو كانوا نوعاً من الإنسان الآلى الفيكترى أكثر من كونهم الوسيلة التى تستطيع نقل أكثر المشاعر نقاء إلى مجموعة هائلة من المشاهدين .

إن البدء بالقناع لا يعنى حصر التمثيل الإغريقى فيه ، فقد كان جزءاً من إمكانات الممثل الخارجية ، شأنه شأن أى جزء من أجزاء زيه ، برغم أن هناك دلائل على أنه اعتبره عصب أدائه . لكن الممثل نفسه كان مجرد جزء من تكوين خشبة المسرح التى وضعت فى علاقة بخلفيتها وأماميتها وضبطت بنيته الجسدية مع الكلمة التى ينطقها والموقف الذى وضعت فيه شخصيته الدرامية .

لأن الجزء المكتوب من المسرحيات هو ما كتب له البقاء ، فإن التراجيديات الإغريقية يمكن أن تبدو غالباً كنوع خشن أو وعر . وفى محاولتى إعادة بعض الحياة إليها من خلال التركيز على المميزات المسرحية فأتنى لا أرغب فى التقليل من شأن الجانب المسموع من العروض .

ولاندره هناك فى الحكايات ، رغم التشكك الذى يحيط ببعضها ، التى تشير إلى أن المتفرج كان يستمتع بقدر ما كان يشاهد ، وأن الممثل كان يدرّب صوته لى يتلائم مع متطلبات مسرح مكشوف ضخم . والممثل الذى كان يفشل فى تحقيق المستويات التى تطلبتها الجماهير كان يتوقع القليل من التعاطف . كما أن الملائمة الصوتية لمسارح مثل مسرح أبيداوروس تم اختبارها جيداً ، برغم أن الإستماع إلى صوت سقوط عملة أو إلقاء مقطوعة قصيرة يختلف جذرياً عن حضور عرض لمجموعة كاملة من المسرحيات . إن الأستاذ بنجامين هانينجر ، الذى أعلن عن تشككه فى قدرة أى ممثل أن يكون مسموعاً فى أى مسرح *theatron* فى أثينا ، ربما لم تتح له الفرصة أبداً فى الاستفادة من نتائج مشاهدة عرض حديث فى مبنى مسرح قديم⁽⁵⁾ . فالإمكانات الصوتية لأى مسرح تختلف جذرياً حال امتلاء أماكن الفرجة عنه إذا كان خالياً ، كما أن تأثيرات القناع والأزياء والخلفية النظرية لا يمكن تجاهلها ، حتى ولو كان من الصعب قياسها بدقة . كما أننا لا نعلم إطلاقاً كيف كان يستخدم الصوت ، خاصة فى

(5) *Acoustics and Acting in the Theatre of Dionysus Eleuthereus* , Amsterdam ,

N.V. Noord - Hollandsche Uitgevers Maatschappij . 1956, pp. 7-13 .

علاقته بالموسيقى التى كانت على الأرجح ترافقه . لكن هانينجر مع هذا لديه الحق حين استنتج أن طبيعة العرض الدرامى ربما كانت أقرب كثيراً من أوبرا الباليه منها للمسرح^(٦) . ودون جدل كثير حول التعريف الدقيق لمصطلح هانينجر ، فإنه لا يمكن إنكار أن الممثل الإغريقى كان يؤدى فى سياق كل من الموسيقى والرقص . كانت الكلمة أبعد ما تكون عن كونها الوسيلة الوحيدة للتعبير لدرجة أنه من غير المحتمل أن تكون قادرة على التعبير الكامل عن المعنى للمتفرجين دون بقية المكونات المادية لخشبة المسرح كلها .

كتبت المسرحيات الباقية للآن فى أوزان مختلفة ، من الوزن الإيامبى iambic الأساسى للحوار والمقطوعات الطويلة إلى الوزنين السريعين التروخى (أو التيترامترى) والخماسى ، وذلك يعكس الفروق فى اللغة الحوارية والمغناة . أما صلة هذه الأوزان المتباينة بالضبط بالأداء الصوتى للجوقة أو الممثل ، أو الموسيقى فهى منطقة تخضع للأقاويل التى لا يمكن التحقق منها . وربما كان الإيقاع الكلامى فى النص مؤشر إلى أن هذه المقطوعة كانت أصلاً ترتل أو تغنى . ولا يبدو أن كان هناك أى استخدام لما يمكن أن نطلق عليه تناغمًا فى أداء الجوقة ، لكن ليس من المستحيل أن يكون الصوت الإنسانى قد تناغم أو تراكب مع الموسيقى المصاحبة . وكان من المعتاد تصنيف موسيقى النفخ فى صيغ ، وكانت الصيغ الممكنة كثيرة ، وربما كانت تلك الصيغ متوافقة مع الحالات النفسية . ومن المحتمل أن تلك تغيرت كثيراً ، شأنها شأن أى فن أثينى آخر ، بمرور سنوات القرن ، وقد تغيرت لغة المسرحيات من إيقاعات إسخيلوس الجلية إلى غنائيات يوربيديس السلسلة وحواره المتدفق . والموازنة بين الموسيقى والوزن تم امتحانها ليس فقط بواسطة المقارنة الموثوق بها المعتمدة على استخدام بناء الوزن لتحديد تاريخ النصوص المسرحية ، لكن أيضاً بواسطة كلمة إيقاع *rhuthmos* التى يمكن استخدامها لتعريف كلا من الصوت والحركة . فالكلمة كانت لأفلاطون ، الذى كان يكتب فى بداية القرن الرابع قبل الميلاد ، تتضمن الإشارة إلى النظام

(6) ibid . p. 23 .

والتناغم ، لكنها تكتسب معنى "الترتيب الصحيح للعناصر" فى مسرحيات يوربيديس، أو "الطريقة الصحيحة لفعل الأشياء" ، تماماً كما تشير إلى ذلك الكلمة الإنجليزية rhythm فى عبارة " إيقاع الحياة" . إن الإحساس بالتناسب يعد عنصراً حاكماً فى الزخم الفنى الإغريقى خلال القرن الخامس ، ولكن المعرفة المباشرة بأسلوب التعبير الموسيقى الإغريقى ضئيلة بشكل يثير اليأس . وكل ما يمكن قوله بثقة هو أن الممثل الإغريقى والجوقة الإغريقية "استخدما" الموسيقى ، وأن الكاتب المسرحى كتب والموسيقى فى ذهنه كعنصر من عناصر العرض المسرحى ، وأن الأداء الصوتى كان يعمق فى بعض أجزاء المسرحية بالتوافق مع الموسيقى التى كانت تعزف . والقول بأن أداء الممثل الإغريقى لا يصل إلى حد الأثيرية التى يصل إليها الكابوكى اليابانى ، بأدائه المقطر النابع من أعماق أعماق ذاته ، قول غير محتمل على الأقل بسبب عدد الأسطر التى كان عليه توصيلها ، وعمق تراكيبها العاطفية ، لكن العلاقة بين الموسيقى والممثل الموجودة فى مسرح النو *Noh* أو فى أوبرا بكين ربما تقدم توازياً جاداً .

إن فقدان الموسيقى الإغريقية فقداناً كاملاً كان يمكن أن يكون عاملاً معوقاً لفهم جوهر المسرح الإغريقى ما لم يساعدنا فهمنا المتزايد لإمكانات الرقص على تخطي هذه الإعاقة . كان الرقص عنصراً إعتيادياً من عناصر التعبير الإغريقية ليس فقط فى إطار الثقافة الأثينية لكن عبر العالم الإغريقى كله . والحقيقة إن التعبير الجسدى يسبق التعبير الصوتى فى كل الحضارات التى عرفها الأنثروبولوجيون تقريباً ، كما أنه كان عنصراً حاكماً فى أداء المراسم ، فى المناسبات الحيوية سواء الدينية أو الدنيوية . وكلمة رقص 'dance' ليست دقيقة تماماً فى التعبير عن مجال من الأنشطة التى تتراوح بين ممارسة الحب وشن الحرب ، لكن كلمة إيقاع 'rhythm' ، بالمعنى المشار إليه عليه ، تعبر أكثر عما أقصده . فالقطط ترقص ، والطيور ترقص شأن الإنسان فى نشوة أو فى حداد . والرقص بالنسبة للإغريق كان يتصل بكل الأنشطة العامة أو الخاصة ، الفردية أو المشتركة ، والتى كانت تتطلب تعبيراً جسدياً . كان الرقص يأتى قبل اللغة وي بعدها ، وأحياناً كان يحل محلها . وفهم الحضارة الإغريقية ، وفهم التراجيديات كعنصر من عناصرها ، من الضرورى قبول حقيقة أن ما هو جسدى كان

يحكم ماهو لفظى فى كل مناحى الحياة . وتطور الديمقراطية الأثينية يظهر رجالا يحاولون ضبط هذه الأولوية من خلال إعمال "العقل" . و "الكلمة" *Logos* تعنى أيضاً "عقل" . وما الديمقراطية إن لم تكن الدليل الحى على أن الجدل كان أكثر أهمية من القوة ، وأن التعبير الحر عن الأفكار هو ما جعل النظام الأثينى متفوقاً على نظام البرابرة ؟ لقد تميز القرن الرابع قبل الميلاد بوجود الفلاسفة والخطباء ، كما أن التراجيديات كانت فى انحدار بسبب حاكمية الكلمة . ومسرحيات ايسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس تظهر إلى أى مدى كان نسيج الحوار والصورة محكماً لدرجة يصعب معها الحديث عن أحدهما دون الآخر. ومع ذلك ففى أوقات الكارثة غالباً ما تحتل الكلمة مرتبة سفلى . وقد تلجأ الشخصيات الدرامية إلى اللغة الموزونة فى لحظات الكارثة ، أى قد يعلنون من شأن اللغة ، لكنهم يعبرون عن أحزانهم بالرقص . والحالات النفسية ، كما أود أن أظهر فى الفصول القادمة ، يتم عرضها بنفس القدر الذى يتم فيه وصفها. وقد كانت العلاقة بين المرئى والمسموع موضوعاً دائماً لإكتشاف كتاب التراجيديات الثلاثة. كانت تلك وسيلتهم فى التعبير المرتبط بكل من ظروف المنظر المسرحى والأداء المقنّع لكل من الممثل والجوقة . لكن طبيعة هذا العرض كانت متأصلة ، فى رأى، فى تقاليد مبكرة هى تقاليد القص.

إن قصائد هوميروس هى أقدم أدب إغريقى ، لكن أقدم نص رسمى مكتوب منها يعود إلى القرن السادس ق.م. ، أى بعد قرنين على الأقل من التاريخ الذى يظن أنها كتبت فيه . وقد دونت هذه القصائد لسبب واحد هو تسهيل إنشاد بعضها فى المهرجات الجديدة التى أنشأها بيزاستراتوس . وقد كتبت هذه الأجزاء فى الوزن السداسى لكى يقرأها قارئ ، أو ملق ، واحد ربما كان قادراً على إظهار بعض ، وليس كل ، مواهب الممثل قبل ظهور الشكل المسرحى التقليدى بسنوات . والمعلومة الوحيدة التى يمكننا التقاطها حول هذا الملقى تأتى من داخل القصائد أنفسها ، فكلا من الإلياذة والأوديسة تظهران شاعراً كجزء من أى أسرة عريقة ، وطبيعة المادة التى يغنيها أو يلقيها هذا الشاعر فى المناسبات الرسمية أو الودية يمكن أن تكون تقليدية أو أنية ، كما هو الحال

فى العالم الهوميرى حين يختلط الأبطال فيه بحرية بالآلهة والإلهات الذين تعكس حروبهم حروب الإغريق والطرواديين .

والشاعر الهوميرى مسامر أولاً ، يتم استخدامه لكى يقص قصصاً ، ويتم تقييمه وفقاً لخبرته فى هذا المجال . وبعض هذه القصص جاد وبعضها بذىء : فإذا ضحك مستمعيه على قصة كوميدية أو استولى عليهم الترقب من مغامرة مثيرة فذلك يظهر أنه شاعر ماهر . وفى الأوديسة يتلقى ديموبوكوس وهو فى قصر الكينوس مثل هذا الثناء من أوديسيوس لدرجة تشعره أن "السماء ألهمته" قصة أخرى يقصها ، وهو يقصها بحيوية تسقط الدموع على خدى أوديسيوس مما يدفع المضيف إلى طرده نهائياً لازعاجه ضيفه . هنا ، فى تلك التقاليد الشفاهية المتعلقة بالقص الملحمى، تكمن جذور الممثل الأول ، وتلك تقاليد دينيَّة . وبرغم أن أصول التراجيڤيا كانت تعاد منذ أيام أرسطو إلى بعض أشكال الطقوس الدينية ، إلا أنني قلت مبكراً أن التأثير الدينى ربما يكون مساوياً فى تأثيره لتلك الأخيرة . والقول بهذا لا يعنى إنكار المدى الذى أثر به الرقص على كل أشكال النشاط الدينى وغير الدينى ، ولا يعنى التقليل من مكانته الأولى فى المسرح الأثينى .

إن وجهة نظر أرسطو هى أن أصول التراجيڤيا تعود إلى الديثرامب ، تلك الرقصة الدائرية غير الدرامية ، حين استقل قائد المجموعة ووضع حواراً بينه وبين أعضاء الجوقة الآخرين . وبرغم أن النقاد التالين جادلوا هذه المقولة إلا أن معظمهم أسسوا نظرياتهم بشكل أكثر تشذيباً على هذه العلاقة بين الممثل الأول والجوقة . لكن اعتقادى الشخصى بأن الممثل والجوقة كانوا دائمين مستقلين هو قول مبنى على التوازن بين الأداء الصوتى والأداء التمثيلى . فإذا كان القصاص أو الشاعر قد أصبح "ممثلاً" بواسطة تقمصه لشخصية غير شخصيته فإن "الملحمى" تحول إلى "الدرامى" عند نقطة التقمص تلك . هذه هى القفزة التى نسبت فيما بعد، خطأ أو صواباً، إلى ثيسبس .

ولكن ماذا عن علاقة الشاعر بالجوقة، وماذا عن وظيفة الجوقة فى الدراما؟

حين يظهر الشاعر كشخصية عن هوميروس فإنه يغنى أغانيه كمغن منفرد، وليس منعزل بالضرورة. فديميودوكوس يعزف لنفسه على القيثارة لكن مجموعة من الراقصين تصاحبه في أدائه : "وحوله تجمع شباب ، جميعهم مهرة في الرقص، يدقون الأرض بأقدامهم، فملأوا بخطواتهم أوديسيوس بالدهشة. وبعد قليل أضاف الشاعر صوته العذب ليغنى عن حب أريس وأفرديت (Homer, *Odyssey* , VIII, 262-7) وربما كان ماحدث مفاجأة لأوديسيوس لكن أسلوب العرض هذا لا يبدو أسلوبا استثنائيا. فدرع أخيل كان مزيئا بصورة لراقصين يدورون بين المتفرجين، بينما الشاعر يغنى ليمد، على مايبو، الرقص بالايقاع، وفقا لما جاء في الكتاب الثامن عشر من الإلياذة .

لو كان هذا حقا نموذجا للقص المبكر الذي يحتوى على رجل واحد يتكلم أو يغنى، يصاحبه في نفس الوقت مجموعة ترقص حوله فإن القول بوجود وظيفة رئيسية لهذه الجوقة هي توفير البعد المرئي من خلال الرقص للقصته التي يقصها الشاعر هو قول يكتسب قيمة جوهريّة، وإن لم يكتسب مرجعية. وحين يتحول الشاعر إلى ممثل ويضع القناع فإن الجوقة تضع القناع أيضا وهكذا تحقق وظيفتها الرئيسية. هذا بالتأكيد يفسر مقولة الكاتب المتأخر أثيناوس غير المتسقة والتي يقتطفها عن أريستوكليس الذي كتب: إن راقص {أو مصمم رقص} أيسخيلوس، المسمى تيليستيز، كان ماهرا في الرقص {أو تصميم الرقص} لدرجة أنه جعل الفعل الدرامي واضحا من خلال الرقص وحده (Athenaeus, *Deipnosophists*, I, 22a). كان تيليستيز ماهرا، على مايبو، لدرجة أن الكلمات لم تكن ضرورية معه . كما أن هذا القول يفسر ملاحظتان كتبهما اثنان من المتخصصين في أريستوفانيس. فالى جوار مقطوعة من السحب نجد أنهما استخدمتا مصطلح "التحدث للجوقة" حين كانت الجوقة ترقص الحديث ، بينما كان الممثل يلقي حديثه (التأكيد من عندي). وهناك ملحوظة أخرى على نص الضفادع تحدد معنى مصطلح *emmeleia* كالتالي: رقص تراجيدي مصاحب للقرار، لكن البعض يقول أنها مصاحبة الرقص للأحاديث. وما يؤكد ماجاء بهاتين المقولتين هو الاسند ذ.ام المتأخر لمصطلح *huporchema* لوصف الرقص "الصامت".

إن ميزة هذا الاقتراح البسيط القائل بأن العلاقة بين الممثل والجوقة فى التراجيڤيا المبكرة كان تطورا طبيعيا للعلاقة بين الشاعر والراقصين هى أنه اقتراح قادر على ملء بعض الفراغات التى تركتها النظريات الأخرى عن أصول التراجيڤيا، وتثبت أن تقاليد العروض الدنيوية كان لها تأثير يعادل تأثير الخط الدينى للمهرجانات الديونيسية. هذا الاقتراح يفسر سبب الزمن الطويل الذى تطلبه الاستخدام الدرامى الأمثل لـ «اختراع» تراغ الممثل الأول (٥٣٢ ق.م. تقريبا) حين أتى أيسخيلوس ليقدم الممثل الثانى بعد ذلك بثلاثين عاما على الأقل، ثم سوفوكليس ليقدم الممثل الثالث فى وقت مامن ستينيات القرن الخامس. وكما قال مبكراً ج.ف. إلز فإن الممثل الثانى لم يستخدم كبديل للجوقة لتحقيق مبدأ الصراع، لكن لى يوسع من أفق الحبكة بواسطة تقديم سلسلة كاملة من الشخصيات الخارجية لتقديم مزيد من المعلومات^(٧). فالجوقة تبقى مكانها بعد أن تصل إلى خشبة المسرح، وبالتالى تصبح غير فعالة فى تطوير الحبكة، فماذا كانت وظيفتها إذن أثناء هذه الفترة الطويلة من الزمن بين ثيسبس وأيسخيلوس؟ لم تكن الجوقة بالتأكيد مجرد مشاهدين سلبيين يكتفون بالرقص والغناء أثناء توقف الممثل الوحيد، فالتنوعات الدرامية على هذه التركيبية كان من الممكن أن تنتهى فى وقت وجيز. لا، لقد كانوا راقصين، وأداؤهم كان جزءا عضويا وضروريا ومتنوعا بالضرورة من اللدرااما الكاملة، كانت تلك وظيفة حيوية ظلوا يقومون بها جزئيا، فى رأى، خلال القرن الخامس. كان أداء الممثل والجوقة يتم بعضه بعضا، وهذا هو الشكل الصحيح للتراجيڤيا الإغريقية على خشبة المسرح.

لم يتبق شئ من تراجيڤيات الممثل الواحد، وهو الشكل الذى احتل خشبات المسرح حتى زاد أيسخيلوس عدد الممثلين من واحد إلى اثنين، إذا ماكان لنا أن نثق بمقولة أرسطو بهذا الشأن على الأقل. فإذا ماكانت تلك التراجيڤيات المبكرة تتكون من عدد قليل من المونولوجات التى تتخللها الفواصل الكورالية فإن فقد تلك التراجيڤيات لا يمثل

7- *The Origin and Early Form of Greek Tragedy, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965.*

خسارة كبيرة، إلا للمؤرخ . إلى أى مدى كان من الممكن لهذه التراجيديات المبكرة أن تستخدم الجوقة التي كانت طبيعتها طيبة؛ أى قادرة على الحفاظ على تفرد شخصياتها، وإبراز طبيعة الجو النفسى فى ذات الوقت؟ ألم يكن هذا قادرا على توفير قاعدة أكثر صلابة تنطلق منها عبقرية أيسخيلوس؟ وحتى فى حالة النص المكتوب، إذا ما كان قد وجد أو بقى واحد، فإنه سيكون ذا فائدة محدودة، وتمحيصه ربما يثبت فائدة قليلة . ما يجب أن نفعله بدلا من ذلك هو تجاوز ذلك إلى النظر إلى مسرحيات أيسخيلوس لكن نرى كيف تفاعلت تقاليد الرقص مع التقاليد الشفاهية فى خلق نموذج العروض المسرحية .

إذا ما كان ممكنا الاعتماد على الكتاب الكلاسيكيين المتأخرين لوسيان وأثيناىوس فيمكننا القول إن الرقص الأغريقى كان يتم تقسيمه إلى رقصات محددة مثل الرقصة التراجيدية *emmeleia* وربما الرقصة الصامتة *huporchema*، وعدد من التكوينات أو *Schemata* مهمتها تحديد مقاطع الحركة المخصصة لعرض الشاعر الأساسية. فقد كان أسلوب التضرع عن طريق القبض على الذقن والركب يسمى *Schema* تماما مثل نهش الصدغ أو الشعر بسبب الحزن. أما بقية التكوينات فقد كانت أقل دقة فى الدلالة وكانت تمتد المصمم، مثلما يحدث فى الباليه الكلاسيكى بشكل من الأشكال، بملاحظات لكى يستخدمها مع المكونات الأخرى. وقد كان بوسع المتفرج الإغريقى بالتأكد أن يقدر قيمة الرقص وأن يتتبع معناه فى نفس الوقت. وربما كان معظم ما قاله أثيناىوس بشأن الخطوات الفردية لا يمس مسرح أيسخيلوس، لكن من الحق تجاهل فرضيته القائلة أن الجوقة كانت أولا وأخيرا من الراقصين .

والتكوين *Schema* كان يمكن أيضا أن يوصف نوعا محددًا من الرقص. فليبيان ب لاولر، التى يقدم كتابها عن الرقص فى المسرح الإغريقى أكثر الرؤى إفادة عن إمكانات التراجيديات والكوميديا الإغريقية، تربط التكوين *Schema* الخاص بالتجديف الذى يشير إليه أثيناىوس بمقاطع كورالية تتوافق معها من مسرحيات لكتاب

التراجيديا الثلاثة.^(٨) وفي أماكن أخرى توضح صور الطيران أو الركوب أو الزلازل والعواصف إمكانات، إن لم يكن تفاصيل فن مصمم الرقص، كما أنها توضح ما إذا كانت الجوقة ترقص ليس فقط أثناء القصائد الكورالية لكن أيضا أثناء الحوار والأحاديث الرئيسية للممثلين، فالإمكانات المرئية للمسرح مفتوحة تماما. فالرسول الذي ينقل الأحداث من خارج خشبة المسرح ربما كان يتم تأكيد كلماته بواسطة حركة صامتة أو حركة تتناسب مع الجو العام من الجوقة لكي تؤكد على وقفته وإيماءاته. وكل عناصر المشهد الدرامي، كالقسوة والخداع والصراع والتحول والتعرف لها مايرادفها عند الجوقة المتواجدة على المسرح باستمرار. وقد كان للجوقة مجموعة خاصة من التكوينات **Schemata**، أما الممثلون فكان لهم عدد محدود منها. ومصطلح **Cheironomia** لم يكن موجودا قبل لوسيان وأثيناوس، لكن الفعل الذي اشتق منه كان يستخدم في الأدب الكلاسيكي لكن يصف فعل شخص ما يوميء أثناء الكلام، كما جاء في قصة هيرودوت عن هيبوكليدس النزق الذي رقص طويلاً لعروسه واقفا على رأسه على مائدة حماء المقبل، وانغمس في **Cheironomia** بقدميه. إن بإمكاننا تقديم قائمة تشكل منظومة كاملة من الإيماءات الكلامية **Cheironomia** يتم استخدامها في الرقص الأغريقي الرسمي، بل وعلى الأخص باعتبارها جزءا من أدوات الممثل: مجموعة من الإيماءات التقليدية التي يمكن للمتفرج أن يتعرف عليها وأن يفهمها. إن الانتقال من وضع إلى وضع يصبح حينئذ الوسيلة الأساسية للتواصل بالنسبة للممثل. فتمثيله ينمو من القناع بدلا من أن يكون في درجة تالية له، كما أن علاقته بالأشياء تصبح أكثر دقة. إن الجوقة ربما تكون قد ورثت تقنية الإيماءات الكلامية **Cheironomia** من الممثل بدلا من أن تكون قد أمدته بها. هذا بالتأكيد يؤدي إلى الإشارة إلى الممثل باعتباره العنصر الأساسي في العرض المسرحي، توازيه وتوازره الجوقة .

كل ما سبق ربما يشير إلى أن التمثيل في عصر أيسخيلوس كان شكلانيا، وهو

8- *The Dance of the Ancient Greek Theatre*, Iowa City, University of Iowa Press, 1964.

أسلوب غير مألوف للغرب برغم أنه النوع الوحيد الموجود في كيرالا أو جاوه. وهو أسلوب بعيد للغاية عن "الوجوه المتصلبة" و "الآلام المتحجرة" التي شكلت فهم مانترزيوس للتمثيل الأغريقي، لأنه أسلوب يسمح بحركة الجسد متوافقا مع مكونات خشبة المسرح الخارجية بنفس الطريقة التي يسمح فيها بأداء عدد كبير من الأفعال والعواطف التي كان يطلب من الممثل توضيحها.

إن رسوم الآنية تظهر أن الممثل الكلاسيكي في القرن الخامس قبل الميلاد كان يرتدى قناعا بسيطا وليس مخيفا، وأنه كان يرتدى زيا مسرحيا مناسبا لمكانته وظروفه، ولم يكن يتم تضخيمه بواسطة الحشوات أو الأحذية المرتفعة الأكعاب. أما حين استلزم الأمر من الممثل، بعد ذلك بقرون، إظهار ملامح مبالغ فيها فالسبب ربما يعود إلى الحجم الضخم للمسارح الحجرية التي بنيت في نهاية الحقبين الهلينية والرومانية، وهي مسارح كان من الممكن أن يظهر فيها الإنسان ضئيلا. ومن المتناقضات أن حجم الممثل ربما يكون قد زاد حين تخلصت الجوقة عن الأوركسترا وتركتها للمتفرجين الذين كان بإمكانهم الآن الاقتراب أكثر من خشبة ذلك المسرح. لقد زاد إرتفاع خشبة ذلك المسرح لكي يناسب الممثل مما دفع الممثل نفسه إلى تضخيم قوامه لكي يمكن رؤيته من الأوركسترا المنخفضة عنه بما يصل أحيانا إلى عشرة أقدام.

لم يكن أي من هذا ضروريا للممثل الأثيني في القرن الخامس قبل الميلاد. صحيح أن استخدام الأزياء والقناع كان مقصودا به إظهار الممثل أمام الخلفية النظرية إلا أن الفعل المطلوب أدائه في المسرحيات الباقية يتنافى مع وجود ممثل يعوقه ما يرتديه عن أداء حركته. تلك منطقة يجب على أي حال أن تبقى للاجتهادات وليس لاستنباط الحقائق، فهناك دائما بعض الشك المصاحب للتدقيق في النصوص الباقية عن دليل على حركة وشغل مصاحبين للكلام. وبرغم هذا فإنه غالبا ماتلفت النصوص أنظارنا إلى مواصفات خشبة المسرح المادية بشكل يمكننا من تقديم تخمين علمي حول الفعل ورد الفعل، استنتاجا مما تقوله الشخصية الدرامية .

إن جزءا ضخما من دخول وخروج الشخصيات كان يحدث بموازاة الممرين الجانبيين parodoi إلى أقصى اليسار واليمين من منطقة التمثيل. وفي أقل التقديرات كان على الممثل أن يقطع خمسين قد مابين ظهوره لقسم من الجمهور حتى يصل الى وسط المسرح. وتعليقات الشخصيات الأخرى على ظهور القادم الجديد تنبئ عن دخوله تصل الى ثمانية أسطر قبل أن ينطق الواصل. وأحيانا ما يكون العدد أقل، لكن الحوار والموقف يحددان السرعة. فالعجائز يتحركون ببطء، والرسول يهرولون أحيانا، والجوقة غالبا ماتدخل في فوضى بطريقة لا تسهل تشكيل الدخول الرسمي كما أوصى به بعض الملحقين المتأخرين. وفي سياق الحدث الدرامي فإن الشخصيات كثيرا ماتتعانق، أو تهبط إلى الأرض، أو تتلوى من الألم، أو تختبئ لتمارس العنف على ذاتها أو على الآخرين. كل هذه الأفعال لم تكن مستبعدة عن ممثل يرتدى زيا مناسبا، خاصة وأن العديد من هذه الشخصيات لديها أتباع تساعدوا. انه من الصعب التصديق أن كتاب المسرح كانوا يعانون في إبراز بعض اللحظات المسرحية التي تتطلب حرية الحركة للممثل إلا إذا كانوا يكتبون لممثلين مقيدى الحركة الجسدية. هذا ليس استجداء للسؤال، كما أود أن أوضح في مناقشة المفهوم المسرحي الواعي لكل كاتب تراجيدى على حده. إنها مجرد ملاحظة مبنية على حقيقة أن أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس كان لديهم مفاهيم المتطورة والذاتية عن الصورة المسرحية، كما أن كلا منهم أدخل رؤيته الذاتية الى خشبة المسرح التي كتب لها.

بالإضافة الى الحركة الواضحة المتضمنة فى النصوص هناك نماذج كافية في أى مسرحية تعتمد على الفعل ورد الفعل ومن هذه النماذج يمكن تكوين صورة متكاملة عن أداء الممثل الأغريقى. وفي أبسط صوره لا يبدو الأمر أكثر تعقيدا من أخذ سطر مثل "لماذا تشيح برأسك بعيدا؟" واستخراج ليس فقط رد الفعل من الشخص المخاطب كتبرير للسؤال، لكن أيضا الحركة الأساسية من المتسائل التي سببت الاشاحة بالرأس. ذلك ملمح واحد من التمثيل بالقناع. لكن الأمر ليس بهذه الأحادية، فأى نوع من أنواع التمثيل يتطلب من الشخص المخاطب أن يستمع، أو أن يرفض الاستماع، إلى مايقال له، وأن يظهر باستجابته موقفه من المتحدث. لكن التمثيل بالقناع يتطلب أكثر من هذا.

لأن الممثل المقتنع لا يستطيع الاعتماد على وجهة فقط لرسم العواطف، إنما عليه أن يعثر على وسيلة تعبير جسدية محضة لتضخيم كلماته، فإن الآخرين الموجودين على خشبة المسرح لا يستطيعون الاستماع جامدي الشعور دون إبطال مقولة المتحدث. وداخل القناع لا يعد جمود الشعور سكوناً، لكنه يعد نشاطاً. لكن هذا لا يعنى أن الشخص المخاطب يجب أن يكون متحركاً مثل المتحدث، لكنه يعنى أن الصورة المسرحية كانت تتركب من الملامح الفيزيائية لكل الموجودين على خشبة المسرح فى أى لحظة من لحظات عروض التراجيديات الأثينية. وفى الحقيقة ربما يكون هذا أحد الأسباب التى أدت بكتاب المسرح الى حصر أنفسهم فى عدد محدود من الشخصيات المتحدثين فى أى مشهد، حتى فى حالة وجود شخصية إضافية غير متكلمة. إن التكوين المرسوم على الأوانى، سواء أكان مرتبطاً بمسرحية معينة أم لا، يتمحور حول لوحة صامته ساكنة والمشاهد المحتوية على فعل تضع الشخصيات الهامشية فى علاقة بالبطل الرئيسى. وفى ظروف المسرح الإغريقى كان كتاب المسرح مقيداً بما يستطيع عين المتفرج استيعابه شأن هؤلاء الذين ابتكروا الأقاريز بواسطة الـ "فرانتون" الثلاثى الإضلاع للمعبد الإغريقى.

كان أداء الممثل ذاته نوعاً من الرقص، رقص قادر على التعبير المرئى عن المعنى الجوهرى للكلمات بينما كانت تقال أو تغنى. وقد كان الممثلون يتحدثون واحداً بعد الآخر لكن التجسيد المادى المسرحى كان مركباً ومحتوياً على أى شخص آخر موجود يستطيع أن يستمع ويتأثر. ذلك هو جوهر المشهد الثلاثى الذى استخدمه سوفوكليس بحيث كانت المقولة الواحدة تنتج ربود فعل مختلفة فى اثنين من المستمعين. وحين تتأمل هذا المفهوم للفعل ورد الفعل إزاء البعد المضاف للجوقة المقتنعة، القادرة على الفعل ورد الفعل كأفراد وكهوية جمعية، أو كعاكس للجو النفسى، فإننا نستطيع أن نرى القناع كأداة تحرر الكاتب المسرحى بدلاً من أن تقيده، كما أنها تساهم فى خلق مستوى من المعنى يصعب إيجادها فى العرض غير المقتنع. وسواء أكانت عادة الجوقة أن تتحدث فى تساوق أو أن يتحدث قائدها بلسان الجميع، سواء فى الحوار المتبادل مع الممثلين أو فى القصائد الكورالية، فمن المستحيل التحقق من الأمر. فالجوقة كثيراً ما تستخدم

ضمير المتكلم الفرد فى الحوار والغناء، لكن لا توجد أسباب أخرى معروفة يعزى إليها قرار استخدام المفرد أو الجمع، باستثناء الوزن الشعري الملائم. فالمفرد على ما يبدو كان يمكن أن يحل محل الجمع إلا فى حالة ما إذا كان أحد أعضاء الجوقة يتحدث كفرد، أى فى حالة مضادة لكونه أحد أفراد المجموعة. وعلى سبيل المثال، فحين تسمع الجوقة عن جريمة يتم ارتكابها خارج خشبة المسرح فى أجاممنون فإنها تحرص على القيام بأفعال فى اتجاهات مختلفة. ثم يتحدث أفراد الجوقة كأفراد بلسان المتكلم، موضحين أنهم فى تلك اللحظة مواطنين من ميسينا فى المقام الأول. ومثل هذه اللحظات الشخصية ليست شائعة فى أى من أعمال كتاب التراجيديات الثلاثة، لكنها لحظات تحقق تأثيرات قوية. إن كون الجوقة قادرة على الحديث عن نفسها فى صيغتي المفرد والجمع تعمق الإحساس بالطبيعة الجمعية، لكن حديث الجمع بصيغة المفرد ممكن مثلما كان الفرد منهم يتحدث بصيغة الجمع بالنيابة عن الآخرين.

إننى شخصياً أفضل القول بأن قائد الجوقة عادة ما كان يتحدث وحده، والعثور على حديث يؤيد قولى كان من الممكن أن يكون مفيداً لكن لم يتم العثور على أى نماذج مقنعة. إن حديث قائد الجوقة وحده يمكن بقية أفراد الجوقة من أن يكونوا راقصين فقط. وتقسيم القصائد الكورالية إلى قصائد اليمين **Strophe** وقصائد الشمال **antistrophe** لا يقوى ولا يضعف هذا الاستنتاج على أساس إمكانية وجود قائد لكل جزء من جزئي الجوقة، وهكذا يكون لدينا متحدثان بدلاً من متحدث واحد.

كل هذا يعود بنا إلى المنظر المسرحي وإلى الأسلوب الذى يقدم به الإنسان نفسه فى هذا الفراغ، وهو أسلوب كان يعد جزءاً من التقاليد المرئية لفنون القرن الخامس. وقد كانت تتم مشاهدة الممثل لفترة طويلة أمام خلفية عمودية ورؤية الجوقة على أرضية دائرية. وقد كان هذا يعتمد إلى حد ما على خطوط الرؤية والعلاقة المكانية بين الجوقة والممثل، لكن يبدو أن كل كاتب من كتاب التراجيديات كان لديه وعى بالإمكانات الكامنة فى مثل هذا التمايز.

إن المظهر الخارجى لمناظر مسرحيات أيسخيلوس ربما لا يكون مختلفا اختلافا كبيرا عن مناظر مسرحيات سوفوكليس أو يوربيديس، لكن مسرحيات أيسخيلوس تظهر إحساسا أقوى بالتكامل بين الممثل والجوقة عن ذلك الذى كان موجودا في الجزء الأخير من القرن. والأكثر احتمالا أن السبب يعود إلى حد كبير إلى تركيز أيسخيلوس الدرامى على الاستخدام المحدود للممثلين، والاستخدام الأكثر أسلبة لخشبة المسرح. ومن المحتمل مثلا أن أكثر التغيرات ظهورا بمرور سنوات القرن بالنسبة للمشاهد الأثينى كان يتمحور حول المظاهر الخارجية للعرض المسرحى. فإداء الممثل يبدأ من القناع، لكن التعريف بالعواطف من خلال الإيماءة يتحدد بأشياء أخرى مثل تدلية الزى والأسلوب الذى يظهر به الزى الشكل الإنسانى. وربما لم يكن يتم إبراز الزى بالحشوات، أو تأكيد القناع بغطاء الرأس العالى للحقبة الرومانية، لكن هناك فرق بين الطرق التى استخدمها أيسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس للفت الأنظار إلى ماترتديه الشخصيات. والمراجع المتأخرة، برغم التباسها، تؤكد وجود أزياء فخمة عند أيسخيلوس، وليس هناك سبب للتشكك فى ذلك، لكن تقلب حظ أكسريزيس فى القرس أو تنكر بيلاديس وأورست فى حاملات القرايين تظهر وكأن أيسخيلوس قد قدمها بشكل يسمح للجمهور بتفهم موقفهم مباشرة. فى مقابل هذا يظهر أسلوب يوربيديس كما نجده فى إشارة أريستوفانيس إليه حين قدم يوربيديس شخصية تيليفوس فى أسمال بالية فى مسرحيته التى كتبها عن سقوط ذلك الملك من مكانته الساقعة. كما أنه ليس بوسعنا إنكار أن يوربيديس يوضح مأزق منيلاوس فى مسرحية هيلينى وقد توقفت سفنه على الشاطئ وقد أرتدى قطعة من زى البحارة فقط لكى يغطى نفسه. هل كان أيسخيلوس يحترم مرتبة الانسان لدرجة أنه جعل الزى الثرى وسيلة للتعريف بالملوك أيا ماكانت ظروفهم؟ هل قطع يوربيديس شوطا كبيرا تجاه الواقعية لدرجة أن شخصياته كانت ترتدى ماكان متوقعا أن ترتديه فى الحياة اليومية فى أثينا؟ هل لنا أن نظن أن "أسمال" منيلاوس كانت تعنى أن المتفرجين شاهدوا شخصا عاريا تماما إلا من بقايا تستر عورته - وقناع؟ وماذا عن فيلوكتيتوس المهجور على الشاطئ وقدمه تنخر فيها الفرغرينا، وهرقل وهو يموت من القميص المسموم الملتصق بظهره، وكل هؤلاء من إبداعات سوفوكليس؟

الإجابة عن كل هذه الأسئلة الملتبسة تكمن في مقولة عامة حول الطريقة التي يتم بها صنع المسرح. هناك تقاليد معينة لخشبة المسرح تبدو شائعة ليس فقط في مسرح أثينا ولكن أيضا في معظم الحقب التالية أيا ما كان نوع مكان العرض أو مناسبته أو حتى سياقه الثقافي. وتلك مقولة أضخم من أن نفحصها بالتفصيل هنا، لكنها تشير إلى التوازن بين ملامح العرض المختلفة التي تمكن المسرح من دمج عناصر مختلفة مثل اللغة والقيمة الأدبية والتقدير الجمالي والمقولات الدينية والفلسفية لكي تخلق شيئا يتجاوزهم جميعا عن طريق التواصل بين مجموعة من البشر وأخرى.

إن كتاب المسرح الجيدين يتشاركون في قدرتهم على التعبير عن المركب بواسطة البسيط. وخشبة المسرح توحد وتركز. والتجربة الإنسانية قد تتركز في أسرة واحدة، أو حتى إنسان واحد. والمواقف يمكن أن تشذب لئلا تفقد قيمتها. والصورة جوهر: فأوديب الأعمى يرى مافاته رؤيته وهو بصير، فالفهم يأتي من خلال المعاناة. المظاهر خادعة لدرجة أن اللغة وحدها التي قد تهبط إلى حد المبتذل يمكن أن تكتسب عمقا من خلال النماذج المسرحية. ولغة المسرح عند أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس تستوعب ظروف العرض المسرحي في اليونان، ومن هذه الظروف حجم المسرح وموقعه في الهواء الطلق، والارتباط بمناسبة والهدف الموجه وكلها عناصر تغيرت قليلا خلال القرن الخامس قبل الميلاد.

ماتغير حقيقة هو طبيعة التجربة التي أراد أن يبتثها كل كاتب، وهذا هو العنصر الرئيسي الذي يفسر التفاوت بينهم، والذي يجعل من الممكن لنا أن نفسر كيف أظهروا تمايزهم الشخصي داخل إطار مسرحي مشترك.

كان أيسخيلوس أكثر ثورية، أو علي الأقل أكثر تقدمية مما أظهره أريستوفانيس عندما قابله بيوريبيديس كشخصية درامية في مسرحية الضفادع ، ومصير التقدمي أن يهبط من السيادة حين لا يكون حيا ليرد. وقد ظلت الدراما الأثينية المثيرة نابضة بالحياة بواسطة فضيلة التجديد. إلى هذا الحد ضمن القرن الرابع قبل الميلاد انحدار الدراما التراجيدية بسبب الاعتماد الكبير على إعادة تقديم مسرحيات يوريبيديس الميت.

وعلى الجانب الآخر كادت الكوميديا، التي كانت مرتبطة بالأحداث الجارية فى القرن الخامس، تفقد أنيتها بسرعة لكنها اكتسبت حيوية جديدة عن طريق التوجه الاجتماعى الذى اتخذته.

شهد المتفرج على مسرح أيسخيلوس تجليات للدراما التى قاربت الصفات الملكية والفوق إنسانية لأبطالها بوسائل عرض مسرحى أكدت هذا الملمح: ليس تأكيدا ماديا لكن لغويا ولهذا فإنه برغم بساطة الحبكة والشخصيات المحدودة الصقل فإن الدراما ذاتها لم تظهر أبدا بسيطة أو غير مصقولة. وفى بعض الأحيان كانت بعض الشخصيات الأكثر ألفة تدخل الى حيز التجربة المباشرة للمتفرجين. وغالبا ماكانت الجوقة تتولى توضيح أثر الحوادث الكبرى على المواطنين البسطاء ، لكن الزخم الأساسى كان يتولد عن الموضوعات الكبرى. لهذا كان أيسخيلوس يستخدم مؤثرات قوية لكنها مؤثرات معروفة. فقد كان يستخدم اللون، والموكب الفخم، والرقص، والصراع المتجذر فى أكثر المشاعر الإنسانية بدائية. إنه شاعر "المشهد الملفت" لأن مسرحياته، كما أتمنى أن أظهر، بنيت حول صورة محورية وحيدة، يتردد صداها فى كل الاتجاهات.

أما سوفوكليس فكتب مسرحى "أسهل"، وإن لم يكن هذا يعنى بالضرورة أنه أكثر بساطة. فهناك حنكة فى تماثلاته التى يعتقد كثيرا إنها انعكاس مباشر للحساسية الفنية الأثينية. ربما يعود السبب إلى أن تأكيده على الإنسان، الفرد، هو الذى يجعله قادرا على التعبير عن مزاج عصره. ذلك أن بروميثيوس المقيد، وتحطم فارس، وسقوط بيت آل آتريوس قد تم الحفاظ عليهم عن طريق العدالة الأثينية وحدها والتى تمثل جوهر أعمال أيسخيلوس. أما سوفوكليس فيعرض الحب اليائس لديانيرا الساذجة، أو الفردانية العنيدة لكريون وأنتيجونى أو المأساة الشخصية لأوديب التى سببتها عوامل لا يستطيع السيطرة عليها لكنه يتحطم نتيجة لتكوينه الشخصية. فى مسرحيات سوفوكليس تكتسب الأشياء حياة مسرحية خاصة وفقا لمن يستخدمها والطريقة التى يستخدمها بها. فرداء مسمم، أو انحناءة، أو عكاز رجل أعمى يصبحون فى لحظات

معينة الدراما كلها. والشخصيات تنبئ عن نفسها بواسطة الطريقة التي تتواصل بها مع ما يحيط بهم. فسوفوكليس يمثل خطوة نحو الدراما الانسانية. ولغته العاطفية الميالة تجاه الانسانى ربما سمحت له، أو حتى تطلبت منه، نوعاً أقل شكلية من الأداء الصوتى والجسدى. فالحدث الدرامى عند سوفوكليس سريع، وأكثر تركيباً، والمسرحيات أطول، وتواجد الجوقة أقل. وهو يستخدم شخصيات أكثر ويجرب استخدامهم فى مشاهد أكثر تنوعاً. كل هذا يدل على أن الممثلين كانوا يتحدثون بشكل أسرع وأن هذه المهارة كانت تضارعها حركة أكثر تحرراً، خاصة وأن سوفوكليس غالباً مايلفت الانتباه ويركزه على ملمح رئيسى واحد. وأى مسرحية لسوفوكليس تقدم تناقضاً فى السرعة مما يؤثر على الإيقاع والتوتر. إن أكثر ما يذكر لسوفوكليس هو أنه كان يكتب أنواراً عظيمة للممثلين.

وإذا كان سوفوكليس قد كتب أنواراً عظيمة للممثلين، فقد كان يوربيديس يتوقع أكثر من هذا من ممثليه. فقد كان الممثل فى أى مسرحية ليوربيديس مطالباً بضرورة إلقاء سطور تتناقض كلماتها مع سياقها. فشخصيات يوربيديس تكشف عن نفسها عن طريق ما تقول بنفس الدرجة التى تظهر بها عن طريق ما يقال عنها. إنها شخصيات أكثر مراوغة فى الخداع وأقل وعياً بالذات عن الأبطال السابقين عليهم. وبرغم وضوح التعارض الزمنى مع محاولة تحليلها نفسياً فإن شخصيات مثل أدميتوس أو بنتيوس فإنه لا يمكن إنكار مدى ثراء الأيماءات الرقيقة فى مقولاتها العادية، وهذه سمة يوربيديس.

برغم هذا فقد كان الممثلون يعرضون مسرحيات يوربيديس فى نفس ساحة التمثيل، ولنفس ساحة المتفرجين الضخمة التى كان يستخدمها سوفوكليس. لقد كان يوربيديس يستغل الملامح التى نعتبرها اليوم شديدة الأصطناعية للتعبير عن التفاوت فى التقاليد والمشاعر المسرحية اللذان يعدان الأكثر دلالة على تفرده.

لقد استخدم الكتاب الثلاثة المسرح، إذن ، وهم على دراية كاملة بما يمكن لعرض مسرحى معاصر أن يضيفه إلى كلماتهم. وتفاصيل الأزياء ووسائل التجسيد على

خشبة المسرح يمكن فقط الإشارة إليها كجزء من مبدأ عام، والتساؤل عما ارتداه أكسريزيس عند أيسخيلوس أو تليفوس عند يوربيديس حقيقة في العروض الأولى لن يجد الاجابة أبدا. مانستطيع أن نقوم به هو الكشف عن الخيال التصوري لكل كاتب مسرحي وأن نقوم بناء على هذا بتقييم المفهوم المسرحي للمتفرجين عند نقاط تاريخية مختلفة خلال القرن الذي ازدهر فيه المسرح. من هذا الفحص سوف يصبح من الواضح بشكل عام، كما أتمنى، ماكان وماالم يكن ممكنا في العرض المسرحي. ربما لن يكون بوسعنا أبدا إعادة خلق الأويستية أو أوديب ملكا لكننا سوف نكون أكثر قربا من المساهمات التي قدمها كتاب التراجيديا الثلاثة لشكل فني يعد مؤقتا بحكم طبيعته.

الجزء الثانى

صناع المسرحيات

أيسخيلوس

كأول كاتب تراجيدى وصلتنا أعماله، فقد كان على أيسخيلوس أحياناً أن يتجاوز محنة هؤلاء الذين يرون فى الجد الأعلى لأى حركة فنية شيئاً غير تام التشكيل، إن لم يكن شيئاً فظاً . وحتى أريستوفانيس، الذى كتب الضفادع بعد موت أيسخيلوس بسنوات تزيد قليلاً عن الخمسين عاماً ، كان يعلم أنه أمر مثير للضحك أن تقوم شخصية يوربيديس المسرحية بالشكوى من "كل هذا التفاخر المتجهم" فى أعمال غريمه . وسوف يكون أمراً خاطئاً تماماً أن نلتمس العذر للمسرحيات المبكرة التى وصلتنا بسبب أن المسكين أيسخيلوس كان بدائياً جداً ، لأن تلك كانت الحدود القصوى لعمله . لقد كان هناك العديد من كتاب المسرح يقدمون أعمالهم فى أعياد ديونيزيا الكبرى أثناء شباب أيسخيلوس أو فيما بعد كمنافسين له ، ولكن أعمالهم إختفت دون أن تترك أثراً . وإذا ما خلد أيسخيلوس، برغم أننا لا نملك له إلا سبع مسرحيات من بينهما ثلاثية واحدة كاملة، فمن الحق أن نفترض أن أيا منها لم تخلد بسبب جودتهما الذاتية كواحدة من أفضل المسرحيات التى كتبت لخشبة المسرح الأثينى .

ما أحب أفعله عند هذه النقطة هو تتبع ماترتب على أسلوب العرض المسرحي الذى اقترحته مبكراً بواسطة إختباره، تطبيقاً على هذه المسرحيات السبع . وبواسطة التحقق من الطريقة التى دمج بها أيسخيلوس الجوقة فى الفعل الدرامى فإنه من الممكن البرهنة على أن طريقة تجسيدهم على المسرح كانت قادرة على إظهار قيمة مرئية رئيسية فى كل مسرحية من مسرحياته .

بسبب طبيعتها التسلسلية، مع مقاطع حوارية متقاطعة مع قصائد كورالية، فإن التراجيديا الاغريقية تنحى لأن تتوالى على نحو متقطع. وحتى فى المشاهد الأكثر درامية فإن الفعل الدرامى ربما يؤجل أحياناً لبعض الوقت، ثم ينبثق فى حادث مفاجئ وعنيف مرة ثانية. إن رؤيا كاسندرا فى مسرحية أجاممنون ، التى لاتستطيع حتى الجوقة استيعابها، تحتل ٢٥٠ سطرًا كاملاً، أى أكثر من سطور مشهد المحاكمة

فى مسرحية الصافحات . أما مسرحية سوفوكليس **الكثرا** فتعطى نموذجاً أكثر وضوحاً : فالمربى الذى يقدم أنباء كاذبة عن موت أوريسست فى سباق للعربات عليه أن يقنع كليتمنسترا بحقيقية قصته . وحديثه الذى يصف السباق يستغرق ثلاثة وثمانون سطرًا كاملاً، وبرغم إنه قطعة مثيرة فى حد ذاتها فإنه يتعدى المتطلبات الآنية للحبكة. والتأثير المسرحى، الذى ينبع من الحديث ذاته، يكمن فى ربود الفعل المتناقضة لكل من كليتمنسترا التى تحس بارتياح لاتستطيع إظهاره، وابنتها إلكثرا التى يموت أملها الأخير مع أورست. والسطور الثلاثة والثمانين الأخيرة فى المسرحية تشكل المشهد كله: من اللحظة التى تقع فيها عين الجوقة على أيجستوس مروراً بالعرض المروع للجسد تحت الغطاء، و"كشف القناع" عن أوريسست، حتى موت أيجستوس نفسه .

مثل هذه التناقضات تشكل جزءاً نموذجياً من أى بناء درامى منذ ذلك الوقت ، ولكن الجوقة كانت موجودة فى التراجيديات الاغريقية وحدها ومهياً لخلق وحدة الحدث على خشبة المسرح ، ذلك الحدث الذى تساهم فيه لكنه الحدث الذى ينطلق إلى أفق آخر غير أفق خط الحبكة. وحتى حين قلل سوفوكليس ويوربيديس من عدد سطور الجوقة حتى بلغت ربع العدد الكلى بدلاً من النصف فى أغلب أعمال أيسخيلوس فقد ظلت الجوقة، فى رأى، محط أنظار المتفرجين لتحقيق إيقاع مناسب للعرض المسرحى .

وفى القصائد الكورالية لايسخيلوس، وهى قصائد أطول وأكثر كثافة من قصائد سوفوكليس ويوربيديس، فإن الصور غالباً ما تكون محددة. فالجوقة فى مسرحية **سبعة ضد طيبة** ، تنشد :

والآن يا أصدقاء، تنهدوا من أجل ريح مناسبة، دقوا الأيدي على الرؤوس من أجل ضربات المجاديف التى ترسل السفينة ذات الأشرعة السوداء إلى أخيرون، إلى الشاطئ الذى لا يستطيع أبوالو الذهاب إليه والذى لا تطلع عليه أشعة الشمس .
(١٨٥٤-١٦٠)

وبرغم أن الإرشادات الموجهة إلى مصمم الرقص الحديث قد تبدو أقل وضوحاً عما فى هذا المقطع ، فإن المشهد أو الجو النفسى دائماً ما يكون واضحاً بشكل يكفى

لتحديد الخطوط الرئيسية للرقص. فالحزن والخوف أو الابتهاج هي العواطف الرئيسية المثارة، بينما هناك مقاطع أكثر تفصيلاً تعتمد إلى حد كبير على نوع من الكناية يمكن ترجمته بسهولة إلى أداء جسدي .

هناك أشياء كثيرة واضحة، ولكن الأناشيد الكورالية كلها تؤدي إلى إرجاء الفعل الدرامي المباشر، فماذا عن الجوقة في إطار هذا الفعل؟ لقد افترضت من قبل أن الوظيفة الأصلية للجوقة كانت إضافة بعد مرئي إلى الكلمة التي ينطقها الممثل، ولن يعترض الكثيرون على أن أيسخيلوس ورث تقاليد مسرحية مبنية على القص المعتمد على الحركة، والایماء، والموسيقى، والحديث، وإنه قد أدخل تحسينات على هذه التقاليد في الزمن الذي كتب فيه مسرحياته الباقية. لقد كان أمامه مسرحاً قادراً على استعراض ملامح وعلاقات معينة، وكان بوسع أيسخيلوس استخدام كل هذه الإمكانيات. كما كان لديه متفرجين متآلفين مع العروض المسرحية ، وعلى وعى فنى متغير يتغلغل في حياتهم اليومية، مهما تواضعت أعمالهم. في هذه العناصر، والتي توحدت مع نظام مدنى ودينى متطور، كان يكمن كل ما يحتاج أن يظهره في مسرحياته للكشف عن تقنية مسرحية آنية وعميقة فى نفس الوقت .

إن التحرر من أسر رؤية التراجيديا المبكرة كجزء من تطور داروينى بسيط من الدراما الكورالية إلى دراما الشخصية حدث مع إعادة النظر فى تاريخ كتابة مسرحية **حاملات القرابين**، وهى أكثر مسرحياته الباقية كورالية، والتوصل إلى أنها واحدة من مسرحياته الأخيرة وليس واحدة من مسرحياته المبكرة . ففى نهاية حياته الإبداعية كان أيسخيلوس مازال يعتبر الجوقة قوة مرنة وملموسة تستطيع القيام بوظائف متعددة – والدليل الحى موجود فى مسرحيته **الصفاحات** .

الفرس هى التراجيديا الوحيدة الباقية التى تعاملت مباشرة مع الماضى القريب لأثينا. ومكان أحداثها فى سوسا بعد هزيمة الجيش الفارسى على أيدي الإغريق فى موقعة سلاميس عام ٤٨٠ ق.م.، وهى تفتتح على جوقة من عجائز فارس ينتظرون أنباء عن حملة اكسركيس على اليونان. وقد كان المتفرج اليونانى يعلم جيداً فحوى الأنباء

القادمة وأنها لن تسبب إلا اليأس للجوقة. وفي التو يتم تعريف الجوقة كأجانب وهوام مع أجانب، على الأقل في شخصياتهم الدرامية الآنية لكن توقعاتهم ترتبط عاطفياً بتوقعات المتفرجين . فالجوقة تدخل مع بداية المسرحية وهي تنشد قصيدة افتتاحية تهيء المشهد وتفرد في إطراء أبطالهم، لكنها تتنبأ بالحزن الذي سيعم البلاد إذا ما كان الفشل، لا النجاح، هو مصير الحملة العسكرية. وأول شخصية تظهر هي أتوسا، أم الملك، والتي تتعاطف الجوقة مع مخاوفها وتنصحها بتوخي الحذر .

يصل أحد الرسل ويصف تحطم القوات الفارسية، وتقوم أتوسا باستجوابه في ٢٥٠ سطرًا قبل أن تبدأ الجوقة في غناء قصيدة عن الحزن على بلادها ومواطنيها. وقبل وصول الرسول، كان قد تم تنشيط الجوقة بشكل كاف، خاصة من خلال حوارها مع أتوسا. فهل من الممكن أذن أن نصدق أن وصف الرسول الشهير لمعركة سلاميس كان يتم استقباله دون رد فعل من الجوقة ، فيما نجد الوصف مناسباً للتمثيل المقنع الذي يتطلب رد فعل لموازنة الفعل؟ على المستوى الواقعي الصرف يكون الرعب هو رد الفعل، وهو رعب يمكن تقديمه بواسطة السكون لفترة قصيرة، لكن حديث الرسول حيوى بشكل فريد. وإذا ما أمكن تصور القفزة الخيالية التي يمكن بواسطتها النظر إلى وظيفة الجوقة باعتبارها وظيفة مزوجة الحدية كشاهد ومفسر في ذات الوقت فإن السطور التي يلقيها الرسول تتحول إلى ما يشبه الإرشادات المسرحية أو ملاحظات لمصمم الرقص .

أتوسا : كلماتك تدخل الضوء الساطع إلى قصرى، تولد اليوم المشرق من الليل البهيم (٢٩٩-٣٠٠) .

الرسول : هكذا حطم أحد الآلهة الجيش، دون أن يزن الأمر بميزان متكافىء. (٣٤٥-٣٤٧) .

لقد بدأ أحد الجبابرة أو الأرواح الشريرة حركة التحطيم كلها (٣٥٣-٣٣٥) .

في البدء تصاعدت من الإغريق صيحة انتصار فجوابها الصدى من صخور الجزيرة (٣٩٠-٣٩١) .

أحاطت بنا سفن الإغريق ودمرتنا. لم يكن ممكناً رؤية البحر بعد أن تغطى بالحطام والأجساد (٤١٦-٤٢٠) .

كان البحر مليئاً بالصرخات والتأوهات حتى غطى الليل المشهد (٤٢٦-٤٢٨) .

وبعض السطور تتضمن استجابة مباشرة بالأداء الصامت :

ظل القادة ينزعون البحر بسفنهم جيئة وذهاباً طوال الليل . ثم ظهوروا فجأة أمامنا، يقودهم جناح اليمين فى انتظام (٣٩٨-٤٠٠) .

هذه الأمثلة تم اختيارها اعتباطياً تقريباً، ولكن توالى السطور يظهر صورة مسرحية تقوم فيها الجوقة بالتأكيد على حديث الرسول ورد فعل أتوسا. وإذا ما تم فهم أن الجوقة تتمتع بهوية فردية وجمعية فى ذات الوقت، وأنها مرتبطة بشكل لاشخصانى إلى البناء الدرامى للمسرحية وإيقاعها، فى هذه الحالة فقط تصبح العلاقة بين الممثل والمتفرج واضحة. وقد كان وضع الأوركسترا فى مسرح ماقبل بيركليس، والمتفرجون يحيطون بثلاثيها، يمكن للجوقة فى وضعها على الأوركسترا من أن تقوم بدورياتها المتوازنين كمؤد أو كمتفرج . ذلك الترتيب المكانى، شأن أى عنصر آخر، هو الذى ساهم فى تمكين الجوقة من القيام بدور الوسيط عن طريق التعليق على الدراما بهويتها الجمعية والتعبير عن مدى تأثرها الشخصى بها باعتبار أفرادها أطرافاً معنيين فى ذات الوقت . وقليل من كتاب المسرح فى الغرب هم الذين استطاعوا استخدام هذه الرؤيا المسرحية فيما بعد .

والقصيدة الغنائية التى تتلو مغادرة الرسول قصيدة مؤثرة بسبب رد الفعل المتكافئ للمتفرج الأثينى الذى كانت هزيمة الفرس بالنسبة له نصراً مدوياً. وعادة ما كان يتم تجسيد الحزن بوسائل خارجية فى التراجيديات الإغريقية ، لكنه نادراً ما تم بمثل هذه التناقض المؤثر . ومن الملفت للنظر أن كتاب التراجيديات كانوا يتراجعون ، أو ربما يتقدمون، صوب الشكلائية حين يصبح الحزن شديداً حتى يستعصى على التحمل، وقد كان هذا ملحماً مشتركاً عند كتاب التراجيديات الثلاثة . ولأن الممثل المقنع كان عليه أن يوضح مشاعره، لا أن يعايشها فإن الاستجابات الأساسية للعاطفة أو الحزن كانت

محددة سلفا بواسطة سلسلة من الحركات الجسدية . وحين تنتقل من الفرد إلى الجوقة فإن هذه الإيماء الكلامية Cheironomia تفسح الطريق لقصيدة تبلور التجربة المسرحية حتى هذه النقطة، كما تقدم تجسيدا مركباً حياً للحن كقالب من الفسيفساء على أرضية الاوركسترا، فى ذات الوقت .

تقع أحداث مسرحية بروميثيوس فى جبال سكيثيا، حيث يعاقب العملاق بروميثيوس بواسطة تركه فى العراء مقيداً إلى صخرة بلا أمل فى النجاة بسبب عصيانه زيوس وتقديمه النار للإنسان. وهناك يقوم بزيارته أولاً جوقة أوكيانوس من بنات عمومته، وهم يبدون وقد دخلن طائرين، ثم يزوره أباهم أوكيانوس الذى يعلن أنه يركب عربة تجرها خيول مجنحة. ثم تحل إيو محل أوكيانوس، وهى التى وقعت ضحية معذبة، مثل بروميثيوس، لقسوة زيوس وغيره هيرا. الزائر الأخير هو هيرميس، الرسول الإله، الذى يحذر من مخاطر مواصلة عصيان زيوس. لكن بروميثيوس يبقى على عناده، بينما يخبر هيرميس الجوقة بالخطر من الزلزال الذى يعزل بروميثيوس وحيداً.

تلك مسرحية غريبة ورائعة، وهى جزء من ثلاثية بقيتها مفقود، لكنها تختلف اختلافاً جذرياً عن أى مسرحية وصلتنا. ولا أحد يجرؤ على القول بأن لغة بروميثيوس كان يوازيها عرض مسرحى واقعى يجسد قمم الجبال أو العربات المجنحة ، لكن المسرحية حافلة بالتوصيفات الفيزيائية التى كانت مبالغاتها توحى بوسائل مسرحية مناسبة لتجسيد العرض المسرحى. ورغم غرابة المسرحية فإنها لاتفتقد التساوق، كما أن الحركة التى توصفها لابد وأن كان هناك معادل مرئى لها .

والجوقة لاتظهر فى افتتاحية المسرحية على الإطلاق، كما أن بروميثيوس يقاد إلى خشبة المسرح بواسطة "البأس" و "القوة" اللذان يدفعان هيفايستوس لتقييده بالمنحدر على كره منه:

البأس : أسرع بقيده بالسلاسل حتى لا يضبطك "الأب" متباطئاً .

هيفايستوس : الأصفاذ جاهزة كما ترون .

البأس : ضعه في يديه . استخدم كل قواك لتثبته إلى الصخرة .

هيفايستوس : هاك . لقد تم العمل وتم على نحو طيب .

البأس : أقوى . دق أقوى . إنه ماهر بشكل يمكنه من الهروب من
أخشن القيود. (٥٢-٥٩)

لكن الأمر لا ينتهي هنا، والبأس يواصل في نفس الاتجاه إلى أن يأمر بدق وتد في
صدر بروميثيوس .

في نفس الوقت فإن بروميثيوس لا يصدر أي صوت، كما أنه لا يتكلم حتى يغادر
"البأس" و "القوة" و "هيفايستوس" المكان . وحين يترك وحده فإنه على الأقل يكسر
صمته كاشفاً عن وحدته الكاملة وهو في موقعه ذاك على المسرح ومما، يجعل عزله
تبدو كاملة هو أن أيسخيلوس يؤخر دخول الجوقة . وطريقة تنفيذ المشهد على المسرح
كانت موضوعاً للاجتهادات التي تراوحت بين هؤلاء الذين يفسرون "أبعد بقاع الأرض"
، وهو وصف "البأس" لبداية رحلتهم في السطور الأولى للمسرحية ، بمعنى مساحة
مفتوحة ضخمة ، إلى هؤلاء الذين ينحازون إلى نوع من تجسيد المشهد . وقد ظل
المعلقون ينحازون لسنوات طويلة لوجهة النظر القائلة بأنه لا بد وأن دمية كانت تستخدم
بديلاً عن بروميثيوس، بما يعني أن الممثل كان يقف خلف الدمية . ولا يوجد دليل يؤيد
هذه الصورة غير المتسقة كلية، كما أنها تؤدي إلى مشاكل أكبر من تلك التي تكون قد
حلتها بتقديم بروميثيوس وقد اخترقت هراوة صدره. الأكثر منطقية هو القول بأن
بروميثيوس كان يتم تقييده إلى قطعة منظرية على منصة متحركة ، وهذا الاقتراح
يؤدي بالتأكيد إلى تسهيل نهاية المسرحية، خاصة وأن أحد رسوم الأنية يساهم في
تأكيدا وهي تظهر بروميثيوس وقد قيد إلى صخرته، وهذا الرسم "يكاد يكون مستلهما
من خشبة المسرح."^(١) - وفقاً لمقولة ت.ب.ل.ويستر .

(1) Trandall, A.D. and Webster, T.B.L, *Illustrations of Greek Drama*, Oxford.
Phaidon, 1971, p.61.

الأمر الذى يعنينا هنا هو أنه حتى أقل هذه الحلول احتمالاً لا يؤثر على مسرحية المشهد. فخلال حديثه الأول يبدو بروميثيوس وحيداً ، والجوقة تأتي إليه أثناء هذا الحديث، ولكن هذه الجوقة لاتماثل أى جوقة عند أيسخيلوس. وأول شيء ملفت هو أن حديث الجوقة لا يكاد يستغرق خمس العدد الكلى من سطور المسرحية بينما تصل أحاديث الجوقة فى مسرحيات أيسخيلوس الأخرى إلى النصف. ومع ذلك فإن وظيفتها الأولى تضارع وظيفة الجوقات الأخرى فى علاقاتها بالمثلث الرئيسيين. وفى الحقيقة فإن هناك تطور فى ناحية واحدة ، فجوقة بنات أوكيانوس التى تصل "على أجنحة السرعة" و "فى حرية الطيور" تصل لكى ترقص نفس الحرية التى حرم منها البطل. وبعد تبادلها الحوار الأول مع بروميثيوس فإنه يدعوهم "للهبوط على الأرض" . وهذا قد يعنى أنه كان يتم إظهارهن على مستوى أعلى من مستوى الممثل بواسطة حيلة ميكانيكية غريبة، ولكن حتى لو كانت تلك مجرد إشارة مجازية- والمسرحية لاتخلو من مثل هذه الإشارات - فليس من الغريب النظر إلى هذا القول باعتباره دعوة للجوقة لكى تصبح مجموعة من الراقصين وأن تتلبس الدور المعتاد للجوقة .

من هذه النقطة فصاعداً، وقد مضى بالفعل ربع المسرحية، يكون هذا ما تفعله الجوقة: إنها تفسح الطريق لشخصيات أخرى يقوم بها الممثل الثانى (وهذا مثال جزئى على تطور الشكل التراجيذى) وتتخلى عن دورها من أجل هذا الهدف المبدئى . وكل الشخصيات الأخرى، مثل أوكيانوس فى عجلته، وإيو التى تطاردها ذبابة لاتسمح لها بدقيقة من الراحة، وهيرميس بصندله المجنح، تظهر قدرة على الحركة لا يتمتع بها بروميثيوس. وقد كان من المفترض أن أفراد الجوقة من الراقصين وبالفعل فإن الجوقة ترقص خلال بقية المسرحية مستلهمة وصف الشخصيات لـ "تيفون Typhon" ذو الألف رأس، وأطلس ، والطيران والأحلام، والأنهار الجارية ، والأراضى المثيرة ،

* والجورجونات Gorgons والجريفينات Griffins .

* الجورجونات هن أخوات ثلاث مكسوات الرؤوس بالأفاعى من ينظر إليهن يتحول إلى حجر، أما الجريفينات فهى حيوانات خرافية نصفها نسر والنصف الآخر أسد. (المترجم) .

ولاشك أن الجوقة يجب أن تكون جزءاً من مصير بروميثيوس . وهرميس لا ينتبه إليهن إلا قليلاً إلى أن يقوم بتحذيرهن للابتعاد عن الزلزال الذي يكتسح المارد بروميثيوس. ثم يعلق بروميثيوس على مصيره، ربما لأنه انسحب أخيراً إلى داخل المنظر المسرحي Skene . لكن هذا الجزء من التجسيد المسرحي أقل مرتبة من بقية الصورة . وحقيقة ما يحدث خلال حديث بروميثيوس المتصاعد هو أن الجوقة ترقص الزلزال بينما تخطى الاوركسترا محطة ، تاركة بروميثيوس وحيداً مرة ثانية .

ومسرحية **سبعة ضد طيبة** تتعامل كما هو واضح مع حادثة تفصيلية في قصة آل لايبوس ، وهي تقدم نقطة مقارنة موحية بين المناهج الدرامية لكل من أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس في تعاملها مع الأساطير . فمسرحية أيسخيلوس تتعامل فقط مع ظروف موت كلاً من إيتوكليس وبولونيكيس ، ابنا أوديب ، اللذان اختلفا حول من يحكم طيبة منهما ، أما بقية الثلاثية مفقوة.

والسطر الأول في المسرحية يقدم إيتوكليس وهو يخاطب طيبة : يامواطني كادموس، إن هدف رعاية المدينة الآن هو القول بما يجب فعله (١-٣) ومالم تكن الشخصيات قد احتلت أماكنها ببساطة فإن المسرحية يجب أن تكون قد بدأت مع دخول إيتوكليس. ولكن ماذا عن مواطني طيبة؟ إنهم يمكن أن يكونوا الجوقة الداخلة من الجانبين العكسيين، لكن الجوقة لا تتحدث حتى سطر ٧٨ وكلماتها الأولى تنطلق في فزع من دنو الحرب. كما أن الجوقة توصف أيضاً بـ "العداري Parthenoi"، وهي بذلك لا تبدو قادرة على تمثيل كل مواطني طيبة، مهما كانت درجة المرونة التي يكفلها هذا الاقتراح عند التنفيذ .

ومعظم المترجمين يفضلون اللجوء إلى إدخال جمهرة إضافية من المواطنين حين تواجههم مشكلة إضافية إرشادات مسرحية تعطي معنى مقبول للفعل الدرامي ، هذه الجمهرة تخرج مباشرة مع إيتوكليس قبل دخول الجوقة مباشرة . وهذا الأسلوب في تنفيذ تلك الجزئية غير مرض، خاصة لو تلاه دخول الجوقة مباشرة، ومن نفس المداخل الضيقة Parodos . ولو أسند الأمر إلى مخرج حديث فمن المؤكد أنه سوف يفضل

قيام ايتوكليس بمخاطبة الجمهور الحقيقي . وليس من المناسب دائماً تطبيق تقنيات الانتاج الحديثة على المسرح الكلاسيكى ، لكن أيسخيلوس معنى هنا بجذب انتباه المتفرجين الأثينيين وتركيزه على الحرب التى كان المتفرج أليفاً معها للغاية. وحين تظهر الجوقة فإن كلماتها تشير إلى حالة من الاضطراب: "إنى أنطق بصرخات الرعب. لقد انطلق الجيش دون جماح ... من يستطيع إنقاذنا؟" (٧٨-٧٩-٩١) . الجوقة تقول إن بإمكانها أن تسمع دقات الحوافر، وضجيج الدروع، وضوضاء عشرة آلاف حربة، وصوت العربات الحربية تتن محاورها من الأثقال، وطنين الهواء بذبذبات الرماح، وسقوط الأحجار على المتاريس. والمتفرجون ليسوا بحاجة لسماع أى شىء على الإطلاق، برغم أن المتفرج الحديث قد يتوقع ضوضاء متداخلة حتى لو لم يستطع تمييز كل صوت على حدة. لكن ألاستطيع هذه السطور بذاتها أن تقدم دليلاً ضافياً لمصمم الرقصات؟ إن معظم الأصوات، وبالتأكيد الاحساس بحفيف الاضطراب، يمكن خلقها صوتياً وجسدياً عن طريق دق الأرض، والتصفيق، والدق على القناع . لكن جملة واحدة تبدو متفردة فى هذا السياق. فالسطر ١٠٣ من نص أوكسفورد يرد كالتالى: "إنى أخاف الضوضاء" *ktupon dedoika* لكن النصوص الأصلية تجمع على اثبات النص كالتالى : "إنى أرى الضوضاء" *ktupon dedorka*، كما أن الشراح القدامى يؤكدون عليها، لكن "إنى أرى" *dedorka* مقبولة تماماً . فحين يخلق مشهد على خشبة المسرح، كما يخلق أيسخيلوس مشاهدته، يكون ضجيج المعركة مجسداً، وأى شىء يمكن سماعه ورؤيته. والمتفرج يرى بالفعل فزع الجوقة، كما يرى فوضى المعركة الوشيكة أيضاً . فالجوقة ليست مجرد مفعول به تتأثر بالخوف، لكنها مجموعة من الوكلاء يتشكل الخوف من خلالهم فى عين وعقل المتفرج .

تلك المسرحيات الثلاث تحتوى على ملمح مشترك وهى أن الجوقة فى كل منها تكون فى وضع يمكنها ليس فقط من مشاهدة الفعل الدرامى والتعليق عليه، لكنها أيضاً تساهم فى خلق وجهة نظر المتفرج فيه. كما أنها تتشارك أيضاً فى ملمح آخر، وهو ملمح ربما كان موضع اجتهادات أقل من تلك المتعلقة بطبيعة الرقص الكورالى الذى لن يمكن معرفته أبداً . هذا الملمح مازال يعد عنصراً من عناصر الخيال المسرحى، وربما

كان هذا سبباً في نسيانه. فمسرحيات *الفرس* ، و *بروميثيوس* و *سبعة ضد طبيعة* كلها مبنية حول صورة مرئية وحيدة، ذات طبيعة استثنائية ، صورة تتبع مباشرة من الطبيعة الحيوية للجوقة .

هذه الصورة في *الفرس* هي صورة العظيم الذي يهوى : فهناك تأكيدات متنوعة في الجزء الأول من المسرحية على خيلاء الامبراطورية الفارسية، كما أن أمجاد القوة التي خرجت للقتال توصف بالتفصيل، والعجائز الذين يكونون الجوقة يببن مهندمين . ثم تأمل أول ظهور للملكة لحظة وصولها من القصر الذهبى وكلمات الجوقة حين تلمحها :

هاهى ملكتنا تأتى ، أم الملك ، تتلألاً كعيون الآلهة . إنى انحنى إجلالا أمامها .
(١٥٤-١٥١)

ويتطور أحداث المسرحية فإن مظهر القوة القاهرة يتلاشى تدريجياً . فالملكة أوتوسا ، مركز الاهتمام أثناء بوح الرسول بمدى الكارثة ، تتضاءل . باضطراب . ودخولها للمرة الثانية "دون عربتى ودون ثوبى الرسمى" يظهرها متواضعة ، بينما يذكر شبح الملك السابق داريوس أن أمجاد الفرس تنتمى إلى الماضى، أى مجرد خيال بلا جوهر ولا أمل. أما المشهد النهائى فيظهر مدى التغير الكامل بواسطة التركيز على شخصية المهزوم اكسركسيس . فحاشيته قليلة ، وعجلته الحربية دليل بال على عربة أوتوسا . وشيئاً فشيئاً يظهر الملك آثار الهزيمة : الزى الممزق، والكنانة الفارغة. والجوقة والملك يواسيان بعضهما البعض فى ترنيمة جنازية دالة على اليأس . وبالقياص بالحركة على خشبة المسرح كما هى متعارف عليها فأشياء قليلة تحدث فى *الفرس* أما مسرحياً فمازالت تعد عملاً شديداً البراعة .

أما مسرحية *بروميثيوس* فتزاج بوضوح بين موضوع شعري وصورة مسرحية فى رسمها للتناقض بين شخصيتها الرئيسية المقيدة والحركة الدائبة لهؤلاء الذين يقتحمون عزلته. والصورة ليست بسيطة فبروميثيوس هو الشخص الخالد الذى جرؤ على مساعدة الجنس البشرى، وهذا يشكل تمرداً على زيوس . وهديته العظمى كانت هدية

بأئسة تتعلق بالأمل الضعيف، لكنه أعطى الانسان النار أولاً ، وهى كناية عن المعرفة التى طورت الانسان من حالته البدائية : كناية عن العلوم، والطب ، والكهانة والزراعة. وكما يجتهد أيسخيلوس فى النظر إلى المعانى الضمنية للأسطورة فإنه يؤكد لها من خلال صورة بروميثيوس المقيد الذى يخبىء سرّاً مخيفاً حتى لزيوس وهو أن للتقدم ثمناً باهظاً، وهو ثمن يرهق الانسان لكنه سيؤدى إلى فوائد تعوضه عن الصعوبات التى واجهها. وإذا ما بلورنا الصورة إلى جوهرها فإننا نجد أن منقذ الانسان هو إله مقيد إلى صخرة، مربوط لكنه متمرد. وهذه الصورة موحية وكأنها صورة المسيح على الصليب، وهى تدل على بلاغة : فموقف بروميثيوس الضعيف يصبح مصدر قوته ، بينما مايلوح حرية فى نظر بقية الشخصيات ليعود أن يكون ضعفهم .

وسبعة ضد طيبة لاتقل عن المسرحيتين الأخرتين فى استخدام صورة عامة لتعزيز المسرحية كلها . إنها تقدم تحذيراً ، تحذيراً من أخطار النزاعات المدنية . والرسالة لاليس فيها شأن رسالة نورتون وساكفيل إلى اليزابيث الأولى فى تراچيديا **جوربوك*** التى تنتمى إلى عصر ما قبل شكسبير ومؤداها أن فشل الملك فى توفير ولى للعهد هو السبب فى الحرب الأهلية، كما جاء فى المسرحية . **سبعة ضد طيبة** تقدم تحذيراً لطيبة كلها، تحذيراً مصاغاً عبر أسطورة أبناء أوديب ، لكنه تحذير يمكن أن يقود إلى السياسيين المعاصرين المتصارعين مثل سيمون وافياتيس وبيركليس .

إن الانقسامات الناتجة عن النزاعات المدنية قد لايمكن التعبير عنها بسهولة فى مسرحية تجرى أحداثها فى المدينة التى يتنافس على حكمها جانبان . لأن جانباً واحداً فقط هو الذى يمكن تقديمه بشكل مرض . وهذه الصعوبة تبدو وكأنها هى التى أمدت أيسخيلوس بالحافز وهو يبحث عن حيلة لبناء مسرحية توازن بين الجانبين ،

* كتب توماس نورتون وتوماس ساكفيل هذه التراچيديا عام ١٥٦١م، وهى بذلك تعد أول تراچيديا إنجليزية. ورغم اعتمادها على بعض التقنيات الكلاسيكية إلا أنها تميزت بقدرتها على التعليق على الأحداث السياسية المعاصرة . (المترجم) .

وهكذا فإن لحظه وصول الرسول هي التي تشهد انقسام الجوقة نصفين ، هذا إن لم يكن الانقسام قد حدث قبلها :

نصف الجوقة الأول : أصدقائي ، أظن أن أحد المراقبين قد أتى بالأنباء مسرعاً قدر ما تمكنه أقدامه .

نصف الجوقة الثاني : وما هو زعيمنا ، ابن أوديب، قادم في اللحظة المناسبة لكي يستمع إلى تقرير الرسول (٣٦٩-٣٧٥) .

لا بد وأن أيتوكليس قد دخل من مدخل مختلف، ومن المفترض أنه الممر المواجه للرسول ، وفي صحبته الأبطال الستة (هو البطل السابع) الذين سيحمون أبواب طيبة السبعة. والمتفرجون والجوقة يعلمون أن أيتوكليس ينتوى الحرب، ولكن الرسول لم يكن حاضراً حين أعلن أيتوكليس عن ذلك . وفي مقابل وصف كل بطل من أبطال الأعداء يقوم أيتوكليس باختيار بطل يواجهه . والإجراءات طويلة ولكن أيتوكليس يبقى للنهاية فيسمع من الرسول حقيقة أن أخيه بولونيكيس سيكون على البوابة السابعة .

إن ما يكب دفن الأخوين، بعد أن قتل كل منهما الآخر ، يعطى الإحساس بالتماثل في المسرحية تأكيداً للرأي القوي والآخر . والجوقة تقوم بإعادة النظر فيما حدث ، وتراقب ظهور أنتيجوني وإسميني تصطحبان جثة أخويهما. وبرغم أن الجوقة تستطيع الغناء عن انتهاء عدواة الأخوين بعد أن اختلطت دماءهما على الأرض إلا أن صورة الحرب الأهلية تصبح في تناقض مع الكلمات المغناة. ولكن صورة طيبة الأمانة تتمزق نصفين لأن إحدى الأختين تندب أخيها بينما تقسم الأخرى على دفن الآخر ، وتنتهي المسرحية بذلك المنظر غير الاعتيادي، بل المثير للصدمة، للجوقة وهي مازالت منقسمة:

نصف الجوقة الأول : دع المدينة تعاقب أو لاتعاقب هؤلاء الذين يندبون بولونيكيس . سوف نذهب وننضم إلى مراسم الدفن . هذا الأسى مشترك، أما موقف المدينة فقد يتباين وفقاً للظروف .

نصف الجوقة الثانى : سوف نصطحب تلك الجثة الأخرى متوافقين مع المدينة والعدالة . لأن هذا الرجل هو الذى أنقذ مدينة كادموس ، بمساعدة الآلهة وزيوس العظيم ، من الوقوع فى أسر الغرياء . (١٠٦٧-١٠٧٨) .

لقد كان يعتقد لفترة طويلة أن *المستجيرات* مسرحية مبكرة، ومن السهل تقييمها فى ضوء تقاليد العرض المسرحى المعاصرة لها. ولكن إذا كان الممثل الأول قد تطور بموازاة الجوقة ومستقلا عنها فى ذات الوقت، بدلاً من أن ينظر إليه باعتباره وليداً لها، فإنه من السهل فهم طبيعة الجوقة فى *المستجيرات* . فالجوقة المكونة من بنات داناؤوس اللاتى وصلن إلى أرجوس هرباً من زواج غير مرغوب، يظهرن بإعتبارهن العنصر الرئيسى فى الدراما . والمسرحية تفتتح بدخولهن ، والممثل الأول لا يظهر حتى سطر ١٧٥، وفي مقطع واحد قصير يقوم ممثل بمخاطبة ممثل آخر مباشرة قبل حدوث المواجهة بين "الملك" و"المبعوث" . وهذه المواجهة تستغرق أكثر قليلاً من خمسين سطرًا ، ثم تتحكم الجوقة فى المائة سطر الأخيرة.

إن قبول *المستجيرات* بإعتبارها مسرحية متأخرة، بل ربما آخر مسرحيات أيسخيلوس التى وصلتنا باستثناء *الأورستية*، يفرض علينا النظر إلى شكلها بحذر . هذه ليست مسرحية رجل غر تعلم فيما بعد كيف يقدم مسرحياته دون الاعتماد كثيراً على الجوقة، لكنها محاولة واعية لمؤلف يمتحن التمثيل أيضاً لى يوسع من إمكانيات المسرح داخل إطاره الراسخ . ولسوء الحظ فإنه من الصعب التعرف على التصميم الكلى للثلاثية فى ضوء ضياع جزئين منها، لكن تعامل الثلاثية مع موضوعات مثل التحالفات أو حقوق الفرد يجعل من المحتمل ارتباطها بموضوعات أنية فى أثينا، بل فى أرجوس، وقت عرضها أول مرة ، شأنها فى ذلك شأن *الأورستية*. وحتى إذا نظرنا إليها منفردة، فإننا نجد *المستجيرات* تحتوى على قوة مسرحية مساوية يمكن إظهارها فقط إذا ما قبلنا أن الجوقة يمكن استخدامها كأداة وصف قوية داخل أى مشهد فى المسرحية . هذه الهدف المزيج للجوقة يصبح أكثر وضوحاً حين تكون شخصيتها

الدرامية الحقيقية *Persona* هي القوة الدافعة المسرحية . والجوقة لها هوية بإعتبارها بنات دناؤوس الخمسين ، ووصيفاتهن طبعاً ، ولكن هذه الشخصية "الحقيقية" تمثل جزءاً واحداً من تكوين الجوقة، ففي نفس الوقت الذي تقوم فيه بدفع الحدث الرئيسى فى المسرحية فإن الجوقة تقوم بتضخيمه ، وهكذا فإن الفتيات يعتبرن أفراداً (يمثلن المائة امرأة)، ومجسّدات للفعل، فى نفس الوقت . والأسلوب الذى يستخدمه ايسخيلوس لجعل أحاديثهن قادرة على تسهيل وظيفتهن المزدوجة ، أحياناً فى نفس الجملة الواحدة ، يدل على عبقرية فى الإنشاء المسرحى ، وقفزة حافلة بالخيال تنظر إلى المستقبل بقدر ما تنظر إلى الماضى .

تلك الجوقة هي أول جوقة نعرفها تلعب دوراً رئيسياً فى الفعل على خشبة المسرح . فمعظم الاستجابات الكورالية فى *المستجيرات* تأخذ شكل الحوار ، الذى ينطقه قائد الجوقة وحده أغلب الظن ويقوم الآخرون بتجسيده. لكن الملك حين يكشف ورطته، بين الخوف من رد المستجيرات والخوف من أن يسبب غضب المصريين بنفس الدرجة، فإن تقاليد الجوقة كانت تسمح على ما يبدو بأن تقوم هى بالتعبير عن أزمته . وهكذا فإن الاهتمام بالجوانب الشخصية يظهر كثيراً بين مقولات الجوقة ، لكنه برغم المبالغات فى التعبير عن الأحزان فإن الجو العام فى المسرحية ككل يظهر كثيراً من القدرة على السيطرة على النفس . وتفجر العنف بواسطة المبعوث وجنوده يعد مستهجناً بالمقارنة بذلك ، وهذه واحدة من المقابلات التى يبيها أيسخيلوس فى ثنايا المسرحية .

حين يصل داناؤوس لأول مرة فإنه ينصح الجوقة بأن تتخذ مكاناً آمناً :

من الأفضل لكُنَّ يابناتى أن تجلسن عند هذه الرابية من تجمع الآلهة. فالمذبح أكثر أمناً من برج الحصن (١٨٨-١٩٠)

وتتم الإشارة إلى تماثيل عدة آلهة كل على حدة ، وهم على ما يبدو ظاهرين للعيان، خاصة وأن المستجيرات، وهن فى صدمة حقيقية فيما بعد، يهددن بشنق أنفسهن من هؤلاء الآلهة .

تقوم الجوقة بإنشاد القصيدة الأولى في الأوركسترا لكنهن يتجمعن فيما بعد، بناء على نصيحة داناؤوس ، حول المذبح . وعلى مايبدو فإن هذا المذبح يعد قطعة منظرية . وبمجرد دخولهن المذبح فإن الأمر يستدعى ضمناً محدداً من الملك لإقناعهن بالعودة إلى الأوركسترا .

الجوقة : ماذا أفعل ؟ أين أجد مكاناً مأموناً ؟
الملك : اتركي أغصانك ، دليلاً على مالقيتي من عناء .
الجوقة : سوف أتركها حيثما أشرت ، وكيفما أمرت .
الملك : عودي إلى الفناء هناك إلى جوار البستان (٥٠٦-٥٠٩)

والأنشودة التي تتلو ذلك التركيز غير الاعتيادي على المأوى الآمن حافلة بالكلمات العنيفة، بينما تقوم الجوقة بغناء ورقص قصة إيو IO التي ظهرت كشخصية في مسرحية بروميثيوس ، وحين يلمح المبعوث قادماً مع جنوده، فإن المحتمل أن الفتيات كن يعدن إلى مكانهن الآمن السابق . والإحساس بالصدمة الذي ينتاب أفراد الجوقة من الفتيات حين يحاول المبعوث جرهن بعيداً تعكسه صدمة مسرحية ناتجة عن تحطيم تقليد مألوف . فبرغم أن الأفعال العنيفة شائعة في مسرحيات سوفوكليس ويوريبيديس فإنها نادرة الحدوث عند أيسخيلوس. وسواء أفسرنا صرخات المستجيرات "إنه يجرنى خلفه مثل العقرب" تفسيراً حرفياً أو غير ذلك، وأياً ما كانت غرابة شكواهن "إنه يقبض على كحبة ويعض قدمي " ، فإن همجية قاهريهم تترسخ بوضوح.

إن مشاركة الجوقة في الفعل الجسدي على خشبة المسرح يعد تقدماً ملموساً على وظيفتها التفسيرية في مسرحيات سبق فحصها، برغم أنها تعود إلى وظيفتها السابقة في السطور الأخيرة للمسرحية باعتبارها تجسيدا للفعل المسرحي .

إن جوقة *المستجيرات* تبرز كدليل مادي على الأسرة الكبيرة التي قد تتوحد في الفعل المشترك، لكن أفرادها يبرزون بنواتهم الحية . إن أفراد الجوقة هنا قادرون على تسيير الفعل وفق نظام معين وعلى توليد رد فعل شخصي عن طريق تعرضهن للتهديد

كأفراد حقيقيين. هنا لا نجد عودة إلى شكل درامى بدائى لكننا نجد استخداماً مكثفاً لأداة مسرحية تنتمى إلى فن راق . ومن المناسب الآن النظر إلى *المستجيرات* باعتبارها مسرحية متأخرة لأيسخيلوس لأن استخدام الجوقة يقود مباشرة إلى استخدامها فى *الأورستية* .

تعد *الأورستية* ذروة أعمال أيسخيلوس كرجل مسرح، فعلى مستوى من المستويات فإن تطور الجوقة من *أجاممنون* إلى *الصفاحات* يشير إلى التسامى بالصراع من المستوى الانسانى إلى المستوى الإلهى، لكن إسهام الجوقة فى كل مسرحية من المسرحيات الثلاث محسوب بدقة شديدة . فعجائز *أجاممنون* الذين لم يستطيعوا الخروج للحرب قبلها بعشر سنوات، يذكرون بحال أرجوس الواهنة . وبرغم ذلك فإنه بمجرد بدئهم فى إنشاء القصائد فإنهم يتحولون إلى أصحاب رؤى ، يمتلكون المعلومات ويستطيعون تفسيرها، وهى قدرة لا تؤهلهم لها هويتهم الظاهرية .

لكن هذا لم يمثل أى صعوبة بالنسبة للمتفرج الأليف مع منهج أيسخيلوس الدرامى. فأفراد الجوقة لا يغيرون من هويتهم بقدر ما يستعرضون طبيعتهم الأساسية وهى تعظيم المسرحية لتتجاوز مستوى الفهم الأحادى . إن واحداً من أعظم المقطوعات فى جميع التراچيديات الإغريقية هو حديث كليتمنسترا البالغ الدلالة الذى توضح فيه معرفتها بسقوط طروادة. هذا المقطع تؤطره الجوقة التى تعترف بهويتها كرعايا مخلصين، لكنه اعتراف لا يقف حجر عثرة فى وجه رقصهم هذه الجزئية التى تعد مكتملة بذاتها تقريباً.

وتأثير الجوقة فى *أجاممنون* تأثير واهن ، فهى تشير وتحذر، وتراقب، وتعلق، ولكن حين تبوح كاسندرا بمعرفتها بالأحداث التى ستقع لا تكون هناك إمكانية للجوقة فى فهم ما تتكلم عنه. وفى معظم فترات المسرحية تتحدث الجوقة بصوت مفرد، فحين تسمع صرخات موت أجاممنون من خلف الأبواب، يحدث الانقسام المفاجئ إلى إثنى عشر اتجاهاً وذلك حين يعبر اثنى عشر فرداً عن رد فعلهم لما يسمعه :
نصيحتى هي استدعاء المواطنين إلى القصر .

أما نصيحتي فهي الإسراع بضبطهم متلبسين .
أنا أقول أنه يجب أن نفعل شيئاً مشتركاً . لا وقت للتأخير .
الأمر واضح . إنهم يقصدون الاستيلاء على الحكم بلا شرعية .
نحن نضيع الوقت . إن أيديهم لا تتوخي الحذر .
أنا لا أعرف بم أنصح ، إن الرجل الجسور يجب أن يكون هو المخطط .
أنا أوافق . فكيف يمكننا أن نصي من مبات بالكلمات ؟
هل نستسلم للطغاة لكي تطول أعمارنا ؟
أبداً فالموت أفضل من الاستسلام للطغيان .
هل نصدق أن مليكنا قد مات لأننا سمعنا بعض الأناث ؟
علينا أن نستوثق . فالظن ليس دليلاً .
ألا نوافق جميعاً على أن علينا أن نستظهر الحقيقة؟ (١٣٤٨-١٣٧١).

هذه الفرقة المفاجئة تولف ببراعة بين رد فعل مجموعة من الرجال الخائفين، وإحساس عميق بتفكك الدولة ذاتها . وحتى مع الفرقة الفعلية للمجموعة، أو ربما بسببها ، فإن الجوقة لاتستطيع فعل شيء أكثر من ذم كليتمنسترا، ودمدمة بعض التهديدات الفارغة ضد جنود أيجستوس .

إن القول بلا فاعلية الجوقة هنا لا يعنى أن دورها فى المسرحية هامشى . فحتى فى مسرحيات يوربيديس المتأخرة، تلك التى لاترتبط فيها القصائد بالحبكة إلا برباط واه أحياناً، فإن مساهمة الجوقة فى المسرحية ككل يعد إسهاماً منظوراً .

فى **أجاممنون** يبرز ملمح سلوكى جديد قد تغيب أهميته الدرامية عن الأذهان لأننا اليوم نعتبره شيئاً طبيعياً . ففى نهاية حديثها "الدال" تقوم كليتمنسترا بالدعاء بعودة أمانة للجنود:

أتمنى ألا يغلب الطمع الجنود فيدنسوا ما لا يجب أن يدنسوه . فعودتهم سالمين إلى الوطن تتطلب منهم الإياب بعد الذهاب . (٣٤١-٣٤٢)

تلك هي المرة الأولى في التراجيديات التي وصلتنا التي تقول فيها شخصية شيئاً عكس ماتعنيه . فحديث كليتمنسترا حديث "خداع" والجمهور يعي الحقيقة عن طريق معرفته بنتيجة عودة أجاممنون إلى وطنه بإعتبارها حقيقة تاريخية أو أسطورية . ومع ذلك فإن المرء يتعجب عما إذا كان هذا الحديث الخادع يصاحبه تأكيد صوتي، أو جسدي وهو الأكثر احتمالاً ، عن طريق وضع الممثل أو إيماعته أثناء إلقاء الكلمات . أليس من المحتمل وجود وسيلة درامية تم استخدامها بشكل اعتيادي فيما بعد، بل ربما كانت معروفة فيما قبل **الأورستية** ، يقوم شخص ما بإبرازها، وهي الوسيلة التي تعد جزءاً من الإيماءات الكلامية المستخدمة في كل أنواع الدراما والرقص المقنعين ؟

وإذا ما كانت شخصية وحيدة هي التي تستهدف خداع الآخرين في **أجاممنون** ، فإن الجوقة كلها، وهي من العبيد المناوئين لكليتمنسترا، هي التي تحدث التحول في مسرحية **حاملات القرايين** عن طريق فعل من أفعال الخداع . فبعد تمييزها بإعتبارها صديقة لأكترا وأخيها فإن الجوقة تكون شاهدة على تعرفهما، وشاهدة على خطة أوريست لدخول القصر متخفياً . تنجح الخطة ويدعى أوريست للدخول، وعند هذه النقطة يضيف أيسخيلوس ملمحاً دالاً ، فمن داخل القصر تخرج مربية أوريست القديمة، وهي نفسها جارية . وفي مشهد قصير جميل يذكر المشاهدين الذين يرون الأذى المتبادل بين الأمراء أنه في قلب مثل هذه المشاعر الضخمة فإن حب مربية لطفل يمكن أن يكون أكثر صدقاً وتأثيراً من الكراهية المتراكمة . هذه المربية لها عدة وظائف، فهي تبعد أي شكوك عالقة برد فعل كليتمنسترا الحقيقي تجاه خبر موت أوريست، كما تقدم نقيضاً لحب الأم الحقيقية حين تتذكر تفانيها في حب أوريست الطفل . كما أن المربية مكلفة بمهمة، فقد أخبرتها كليتمنسترا بأن تحضر أيجستوس . والجوقة متعاطفة، لكنه تعاطف لا يصل إلى درجة بوحها بما تعرفه وحدها . إن الجوقة ببساطة تخبر المربية بتغيير الرسالة وبذلك يأتي أيجستوس وحده إلى القصر . وكأفراد ، فإن الجوقة تكون جزءاً من المؤامرة، ولهذا فهي تشارك فيها، لكنها تكون حذرة فلا تخاطر مخاطرة حقيقية حتى تتأكد من الجانب الذي يجب أن تنحاز إليه . فالجوقة تخبر أيجستوس أنها فقط "سمعت، لكن ادخل بنفسك واستعلم من الغرباء . فتقرير الرسول لا يرقى إلى

مستوى المعرفة المباشرة" (٨٤٨-٨٥٠). وحين تسمع الجوقة بدورها الصرخات آتية من خلف الأبواب فإن رد فعلها يتشابه ظاهرياً مع رد فعل نظيرتها في *أجاممنون* :

ماذا يحدث ؟ ما القرار الذى اتخذ داخل البيت؟ فلنقف جانباً حتى لانظر وكأئنا شركاء فى صنع الشر. إن نتيجة المعركة قد تم حسمها . (٨٧٠-٨٧٤)

حين تتمكن الجوقة من رؤية الجثث أمامها، فإنها حينئذ فقط تكون مستعدة للاعتراف بإرتياحها للنتيجة . فعن طريق جعل الجوقة مشاركة فى تطورات المؤامرة، ولكن مع التأكيد على إنها ليست طرفاً فيها إذا لم تسر الأمور كما ينبغي، فإن أيسخيلوس يجعل منها مركزاً الاهتمام الرئيسى للفعل الدرامى. فطالما يستطيع المتفرج أن يرى أن الجوقة ليست فى موقف المتأكد فإن من الصعب عليه التنبؤ بالنتيجة. وعن طريق هذه المفارقة المسرحية فإن الانتقال إلى انتهاج سلوك واقعى يتيح استخدام الجوقة بشكل تام على نحو رمزى .

فى المسرحية الأخيرة من الثلاثية لانتوقف الجوقة عند حد التأثير على الحبكة ، بل إنها تملئها . فالجوقة تعطى المسرحية عنوانها ، كما أنها تتواجد فى قلب ما يمكن أن نطلق عليه أكثر المشاهد إثارة *Coup de Théâtre* فى الدراما الإغريقية كلها. هذه اللحظة تعتمد على تمهيدات مرئية يقوم أيسخيلوس برسمها عبر الثلاثية عن طريق سلسلة من الوسائل المسرحية المؤثرة .

كما نعلم من الكتاب المتأخرين فقد كان أيسخيلوس مشهوراً بالمشاهد المرئية المثيرة فى مسرحياته، ومع هذا فإن *الفرس* ، كما رأينا ، مبنية حول صورة تضائل الفخامة ، وربما يكون دخول الملك فى *أجاممنون* ، الذى يتأخر حتى منتصف المسرحية، أقل جلالاً مما يصفه بعض المعلقين. وبغيداً عن المستوى الرمزى ، فإن تحطم السفن الذى يأتى على لسان الرسول قبل دخول الملك يؤدى وظيفة عملية هى التأكيد على حقيقة أن جيش أجاممنون لم يستطيع عزل أيجستوس فور عودته . وإذا كانت حاشية أجاممنون تتكون من رفقة قليلة العدد تغادر المشهد بمجرد دخوله القصر فالنتيجة هى أنه لا

يوجد أحداً هناك يرفع سيفاً فى وجه رجال أيجستوس *إلا* الجوقة : فبرغم روعة طلعتة فإن عشر سنوات من الحرب قد أوهنت أجاممنون بكل الطرق .

تبدأ *أجاممنون* بحارس ينتظر ضوء الإشارة الدال على سقوط طروادة . والتمهيد للتراجيديا باستخدام حيلة تقديم شخصية هامشية أصبح بالطبع أسلوباً سائداً فى القرنين السادس عشر والسابع عشر . هذا الحارس يكون فى وضع حرج لأنه يعدد للمتفرجين أحزانه حتى يتأسس المشهد، كما أنه أول من يرى أضواء النار. إن فكرة أن المسرحية يمكن أن تبدأ قبل الفجر مباشرة حتى تسطع أشعة الشمس الأولى على المنظر فى تواقى مضبوط ربما تكون فكرة خيالية، لكنها تبدو وكأنها نوع المؤثر الذى يمكن أن يروق لأيسخيلوس . وكما أشار ه.د.ف.كيتو، فإن صورة النور والاستنارة صورة متكررة فى الثلاثية كلها حتى لحظة موكب المشاعل الذى ينهى مسرحية *الصافحات Eumenides* ⁽²⁾ وبالطبع ليست هناك حاجة إلى ضوء حقيقى، كما أن الجوقة تعبر عن شكها فى أهميته . أما دراميا فإن الضوء يعطى كليتمنسترا الوقت اللازم لاستكمال استعداداتها، كما يسمح للرسول الذى يصل بعد فترة وجيزة بأن يوازن بين انتصار طروادة وحقائق الحرب. هنا يكون أيسخيلوس قد مهد الطريق لظهور أجاممنون، وهو ظهور أقل تأثيراً من وضعه كقائد للجيش المنتصر كما كان يتوقعه المتفرجون .

حين تجابه كليتمنسترا زوجها فى النهاية تكون الصورة المسرحية فى غاية القوة، فمن المفترض أن أجاممنون يصل وبصحبه كاسندرا، وقد اقتيدت العربة من المدخل الجانبى إلى الأوركسترا، بينما تحتل كليتمنسترا موضعاً حاكماً فى الباب الرئيسى المطل على الأوركسترا. وحديث كليتمنسترا الطويل ترحيباً بالقادمين ، يحدث والشخصية الرئيسية الأخرى على المسرح، وهى كاسندرا الصامته الساكنة، وينتهى بالكلمات التالية :-

(2) *Form and Meoning in Drama*, London, Methuen. 1956.

والآن ياسيدى العزيز، ترحل عن عربتك لكن لاتطأ الأرض بقدمك، ياقاهر طروادة.
أيها الخدم لم تتأخرون؟ من المكلف بتغطية الطريق بالبساط؟ انشروا اللون القرمزى فى
طريقه إلى البيت الذى لم يكن يتوقع أبهاً أن يراه. العدل يتطلب هذا. وسوف يقوم
عقلى اليقظ بترتيب كل شىء آخر كما قدرته الآلهة . (٩٠٥-٩١٣) .

يثبت أجاممنون قدرته على الفهم، وهنا يبدأ صراع الإرادتين ، لكن إرادة
كليتمنسترا تبرز أكثر قوة . يقول أجاممنون :

إن كنت تعتقدين هذا فذاك حسن . فليقم أحدهم بنزع الحذاء الذى يكبل قدمى.
ولتبتعد أعين الآلهة الحاسدة عني وأنا أخطو ، فمن المخجل لقدمى أن تفسدا ثراء هذا
العمل المنسوج. (٩٤٤-٩٤٩) .

وبعد حديث ناعم آخر من كليتمنسترا يسير أجاممنون فوق البساط الأحمر صعوداً
إلى القصر . هنا يبنو أجاممنون ، المنتصر فى حرب قاسية والذى تطلب نصره
التضحية بإبنته وعدد لا يحصى من رعيته، وكأنه ينقل خطواته نحو منزله عبر بحر من
الدماء ينبع من مدخل بيته ذاته .

تترك كاسندرا وحدها ، وللتأكيد على عزلتها بإعتبارها ضحية للإله أبوللو، والتي
يعزلها فهمها الكامل للموقف عن بقية الشخصيات، تعود كليتمنسترا لحثها مرة أخرى
على دخول القصر . لكن كاسندرا لاتنطق كلماتها الأولى فى المسرحية إلا بعد أن تعود
كليمتنسترا إلى القصر . ما رآه المتفرجون حتى الآن كان إنسانة متنسكة، تتزين
برموز التنبؤ مثل الرداء والصولجان والاكاليل التى تتخلص هى نفسها منهم :

أنا أحطمكم قبل أن أحطم نفسى . إلى الفناء . أنا أطاكم. (١٢٦٦-١٢٦٧).

هذا المشهد لكاسندرا ليس نتيجة لتفكير لاحق، فالأدوات المسرحية لها وظيفة
محددة وهى تذكير المتفرجين بالدور الذى تلعبه بعض الآلهة فى المسرحية. وكاسندرا
تتخذ طريقها إلى داخل القصر وقد نزعَت عن نفسها كل الأدوات التى تجعل منها

ممثلاً لأبوللو. على نفس النسق، فإن وظيفة بيلاديس الذى لا ينطق إلا بثلاثة سطور فى المسرحية كلها برغم رفقته الدائمة لأوريست، تصبح واضحة فى العرض المسرحى حين لا يصبح وجوده المادى أمراً عارضاً . وحين يتحدث فإن الدهشة تصيب المتفرج ربما لاكتشافه أن بيلاديس يتحدث على الإطلاق. ولكن المناسبة التى تشهد أوريست وقد عقد عزمه، تقدم بيلاديس ليقوم بتذكيره بتحذيرات أبوللو.

حين يتم الكشف عن الجثث فى **أجاممنون** تكون كاسندرا إلى جوار أجاممنون ، برغم أننا لانعلم بالضبط ماذا كان يتم الكشف عنه فى العرض الأصيل. وكما تصف كليتمنسترا القتل، فقد قامت هى بطرح "رداء بالغ الشر" فوق أجاممنون فأمسكت به "مثل السمكة فى الشبكة". ويتحدث أيجستوس عن أجاممنون "راقداً فى رداء غزلاته إلهات العذاب" . واللون الأحمر يلطخ الرداء، وهو نفس لون البساط .. بل إن هناك دماء على كليتمنسترا كما تلاحظ الجوقة: "بقايا الدم على عينيك". وهذا المشهد الساكن يبقى حتى اللحظة الأخيرة من المسرحية، كما أن نفس الثوب الذى يلف به أجاممنون يستخدم ثانية فى الجزء الثانى من الثلاثية .

إن معظم اللحظات الدرامية فى **أجاممنون** يتم إبرازها عن طريق المنظر المرئى، وهو نفس ما ينطبق على **حاملات القرابين** التى يتم التأكيد فيها على بعض الموازنات .

والنموذج الواضح على مدى الوعى بما يجرى على خشبة المسرح هو مشهد التعرف. فأوريست يصل، ومعه بيلاديس، لإجلال قبر أبيه وذلك بوضع خصلة من شعره فوقه. وحين يرى إكترا والجوقة قادمون يختفى حتى يتأكد من الطريقة التى سيتم استقباله بها. تلمح إكترا خصلة الشعر وتقارنها بشعرها لتكتشف مدى تشابههما فى الملمس واللون . وحين ترى آثار أقدام تقوم بإختبارها بقدميها لتكتشف مدى التطابق بين الاثنين. ثم يخرج أوريست من مخبئه ويضع حداً لشكوكها حول هويته بأن يظهر قطعة من القماش كانت قد غزلتها له وهو طفل .

بعد خمسين عاماً قام يوربيديس بالسخرية من المشهد حين قام بجعل إكترا تسخر من الراعى العجوز الذى أشار إلى أن الأخوة والأخوات قد يتمتعون بشعر من نفس

اللون أو أقدام بنفس الحجم، وأن الرداء قد ينمو مع من يرتديه . ولكن يوربيديس هو المخطيء هنا لأنه فشل فى تقدير مشهد التعرف عند أيسخيلوس وفقاً لشروط المشهد ذاته كحيلة مسرحية . فإلكترا تضاهى بين شعر أوريست وشعرها، وليس مهما حتى أن يرى المتفرج ذلك الشعر، فالإيماء المسرحية هى جوهر ذلك التعرف. كما أن إلكترا تضع قدميها فى نفس المكان الذى رأى المتفرج أوريست يطأه . والمضاهاة فى حد ذاتها كافية، وهو ماتؤكدده قطعة النسيج ليس لأن أوريست يرتديها لكن لأن إلكترا ببساطة تتعرف عليها. هذه الاستجابات هى استجابات وضع مسرحى، أى موقف وسلوك. إن ثراء الصور الشعرية والمراوغة التى تحفل بها *الأورستية* يتجلى فى توازنات مسرحية مرئية .

والتباينات الدرامية تعمل بنفس الطريقة : فالمربية العجوز، التى تخرج فى بطاء شديد عبر الممر الجانبى بسبب حزنها، تعتقد أن سعادتها الوحيدة قد تحطمت، أما المتفرجون والجوقة فيعرفون أن العكس هو الصحيح . وبعد أنشودة واحدة يدخل أيجستوس من نفس المكان، والاكتر احتمالاً أنه نفس الممثل، وقد امتلأ بالقوة والابتهاج بسبب الأنباء التى حملتها المربية . وبرغم أنه سريع حيث أبطأت المربية، ملئ بالحيوية حيث كانت واهنة، إلا أن رد فعله يتساوى مع رد فعلها فى أن كليهما مبنى على أسباب خاطئة .

إن الكشف عن جسد أيجستوس وكليتمنسترا فى *حاملات القرايين* يحيل إلى مشهد ساكن قبله فى *أجاممنون* ، ومكان أحداث *حاملات القرايين* يحتوى على ضريح أجاممنون باعتباره الملمح الأساسى فيه ، إلا أن أحداً لا يلتفت إليه فى النصف الثانى من المسرحية لدرجة أن بعض النقاد ظنوا أن مكان الأحداث قد تغير . فالضريح لا يشار إليه فى الأحداث إلا حين تقدم إلكترا قربانها، وحين يصل أوريست وإلكترا طلباً للتوفيق. وكما تطورت المؤامرة ضد كليتمنسترا قلت القيمة العملية للضريح . لكن هذا لا يقلل من أهمية ظهور الضريح الدائم باعتباره تذكرة مباشرة بأسباب انتقام

أوريست من أمه . وفى هذا السياق فإن الضريح يوازن أهمية الجسدين المعروضين فى الدلالة على إتمام الانتقام .

الأكثر دلالة من هذا هو رداء أجاممنون الذى يحضره أوريست :

والآن انظروا يا من تسمعون عن هذه الشرور إلى الأداة التى كبلت أبى المسكين، وربطت يديه وقدميه . افربوه (٩٨٠-٩٨٣).

ينشر أوريست الرداء على الأرض فى نفس المكان الذى أمرت كليتمنسترا خدمها بأن يفرشوه بالبساط الأحمر. ثم إن أوريست يلتقط الرداء ثانية :

والآن ماذا أسمىه؟ وبأى تعبير ؟ أمصيدة لحيوان أم كفن؟ أشبكة، أم أحبولة لتعجيز إنسان. (٩٩٧-١٠٠٠) .

إن الإشارة إلى لون الدم الأحمر ، كما لاحظ الكثيرون، تتكرر حين تعيد الجوقة تشوش أوريست إلى الدماء السائلة على يديه، بينما يتخيل هو أن إلهات الغضب "ينزفن الدم من عيونهن".

هذه الإحالات إلى المسرحية الأولى عن طريق الإشارات المرئية المذكورة بأجاممنون تربط بين المسرحيتين الأولتين فى الثلاثية، كما تعد المتفرج لتقبل المسرحية الثالثة . ولو كانت *الصفاحات* قد بقيت وحدها من ثلاثية *الأورستية*، لكان من الممكن أن تسمى ببساطة "دراما كورالية" ، وهكذا الشأن أيضاً مع *المستجيرات* ، وهذا الافتراض هو الذى مكن ريتشموند لاتي مور من أن يكتب فى مقدمة ترجمته للمسرحية : "لقد عادت الجوقة إلى وظيفتها القديمة باعتبارها الشخصية الرئيسية فى الدراما".^(٣) لكن النظر

* تترجم Eumenides إلى "إلهات الغضب" لأن تلك طبيعتهن، كما تترجم إلى "إلهات الرحمة" أو "الصفاحات" بسبب موقفهن من أوريست فى المسرحية، كما أن الاثنين كانوا يستخدمون التسمية الثانية ابتغاء لبراءة شرورهن . (المترجم) .

(3) *The Complete Greek Tragedies: Aeschylus I. Orestia*, trans. R.Lattimore. Chicago, Chicago University Press, 1953. P.29.

إلى الثلاثية كاملة يظهر عدم اتساق هذه الرؤية . إن اهتمام أيسخيلوس الأساسي هو اهتمام ينصب على أمور أثينا التي عاصرها ، إلى "محكمة أريوباجوس العليا" التي أوقفت عام ٤٦١ ق.م وإلى نمو الديمقراطية في أثينا القرن الخامس. إن موضوعاته، سواء أكانت دينية أو سياسية أو اجتماعية قد تركزت في إلهات الغضب اللاتى يحكمن الفعل الدرامى فى المسرحية. إن وصفهن يثير خوف أى إنسان سواء أكان مواطناً مخلصاً أو عبداً مقهوراً . إن الكاهنة تدخل على ركبتها بعد أن ترى "نساء لسن بالنساء، وجرجونات لسن حتى وجرجونات... بلا أجنحة، سوداوات قبيحات" (٤٦-٤٨). وأبوللو يصفهن بأنهن "أطفال عواجيز لم ينجبهن إله أو إنسان أو حيوان"، ثم يأمرهن بالعودة إلى أسفل طبقات الجحيم اللاتى أتت منه. إلى هذا الحد البشع كان مظهرهن، هكذا يخبرنا كاتب سيرة أيسخيلوس غير الدقيقة، لدرجة أن رؤيتهن كانت تسبب إجهاض الحوامل وموت الأطفال الصغار رعباً . إن شجاعة أيسخيلوس تبرز فى قدرته على تقديم مخلوقات مفزعة بوسائل مسرحية مجسدة، برغم أن هذه المخلوقات كانت تكمن فقط فى أعماق اللاوعى الإنسانى . هؤلاء الإلهات ينتمين إلى عالم ادجار آلان بو أو لأفكرات ، عالم الكوابيس والرعب والاشمئزاز.

يمثل الدخول الأول لإلهات الغضب مشكلة مسرحية معقدة. فالمسرحية تفتتح أمام معبد أبوللو فى دلفى، والكاهنة التى تمهد للمشهد تدخل إلى المعبد لتعود بسرعة على ركبتها لكى تقص على المشاهد تفاصيل المشهد المرعب الذى رآته، ثم تختفى نهائياً، ربما عبر المدخل الجانبى. ثم يصل أبوللو بعد هذا ليتحدث عن إلهات الغضب كما لو كان قادراً على رؤيتهن . والإلهات نائمات، وهن لا يستيقظن حتى يغادر أوريسست المشهد، بعد أن أرسله أبوللو إلى أثينا، وحتى يصل شبح كليتمنسترا . ويقترح أحد الدارسين إقتراحاً مؤداه أن تلك الجوقة تظهر بمجرد عودة الكاهنة من داخل المعبد، كما أن كاتب سيرة ايسخيلوس يقول أن الجوقة تدخل "فرادى" .

وكما أنه ليس من المتوقع أن تستطيع منصة متحركة حمل أوريسست وأبوللو وهيرميس- الذى يصطحبه- واثنى عشرة إلهة نائمة، فإن الحل الأمثل لدخول هذه

الجوقة يحتم دخول عدد قليل من الإلهات - اثنتان أو ثلاثة على الأكثر - على المنصة المتحركة ثم دخول الباقيات فرادى أو ثنائيات يدفعهن شبح كليتمنسترا. أما المفاجأة الحقيقية للمتفرج الأثيني فيحتمل أن تكون دخول أى فرد من الجوقة عبر المنظر المرئى الثابت . أما كيف تحكمت طبيعة إلهات الغضب البدائية فى سلوكهن فى بقية أجزاء المسرحية فأمر يصعب التحقق منه . فبرغم تهجمات أبولو عليهن فإنهن يقدمن وجهة نظر منطقية لكل من أبولو والإلهة أثينا. وفى مشهد المحاكمة يقمن بالتحقيق مع أوريسست بأسلوب ديموستينى^(١) تقريباً ، ولكن عندما يصدر الحكم ضد مطلبهن فإنهن يعدن إلى طبيعتهن الحقيقية . هنا تتبدى نية إيسخيلوس فى إبداع مثل تلك المخلوقات المخيفة فى المحل الأول : فى المقطع الأخير من المسرحية يستخدم إيسخيلوس بشاعتهن لتحقيق أهم مؤثراته قوة .

إن القراءة الأولى لمسرحية *الصابحات* قد تظهرها غير متوازنة . فالثلاثية تظهر قتل زوج على يد زوجته، وانتقام الابن من الأم ومحاكمة الابن وتبرئته، لكن المحاكمة ونتيجتها ليست كل مسرحية *الصابحات* ، بل إن أوريسست ليس الشخصية الرئيسية فيها برغم أن تبرئته تنهى لعنة آل أتريوس .

تنتهى المحاكمة عند السطر ٧٥٤، ويخرج أوريسست للمرة الأخيرة بعد ذلك بثلاثة وعشرين سطرًا ، وبرغم ذلك فمازال باقياً من المسرحية ثلثها . وفى الحقيقة فإن المحاكمة لاتمثل ذروة الثلاثية، برغم إنها تمثل ذروة درامية. وحين تعترف الآلهة بأن القضية يصعب عليهم حلها ، فإن عبء فرض القانون يعود إلى الإنسان، وهكذا يتم العمل بنظام المحلفين القضائي. ويتم اختيار اثنى عشر شخصاً عادياً لإظهار قدرة الديمقراطية على حل أى مشكلة، أخذاً فى الاعتبار صوت الإلهة أثينا الفاصل. وإيسخيلوس هنا يقدم الإلهة وهى تدلى بصوتها فى صف التطور السياسى، وحلول القانون الجديد محل القديم. ولكن ما موقف إلهات الغضب العنيدات فى هذا السياق؟

(١) نسبة إلى الخطيب الأثيني ديموستين (٢٨٤-٣٢٢ ق.م). (المترجم) .

إن الربع الأخير فى المسرحية مخصص لمحاولة الإلهة أثينا تحويل الإلهات من مخلوقات بشعة كما يظهرن فى البداية إلى إلهات رقيقات يتكفلن بحماية المدينة. من أجواء الخوف والغثيان الذى يرتبط بظهورهن فى بداية المسرحية، ومن غضبهن السريع نتيجة للحيلولة بينهن وبين ضحيتهن، يحدث أيسخيلوس تحولاً قوياً فيهن لدرجة أنهن يتركن خشبة المسرح فى نهاية المسرحية منتصرات . والتحول يتم تدريجياً، ولكن هناك لحظة مهمة فى المسرحية تشير إلى قبولهن دورهن الجديد :

الجوقة : أيتها الملكة أثينا ، ما هى المهمة التى تعهدين بها إلى ؟

أثينا : مهمة خالية من أى متاعب . اقبلوها .

الجوقة : وإذا ما قبلتها ، فأى شرف يبقى لى ؟

أثينا : ألا يزدهر أى بيت دونك .

الجوقة : وهل تساعدننى على امتلاك تلك القدرة .

أثينا : نعم . سوف تساعد فى إعلاء حظ المتقين .

الجوقة : وهل تعطيننى ضماناً للمستقبل ؟

أثينا : لن أعد بما لا أستطيع تحقيقه .

الجوقة : يبدو أنك نجحت فى تهدئتى فغضبى يتلاشى. (٨٩٢-٩٠٠)

ليس بوسعنا معرفة التأثير المسرحى الذى كان يفكر فيه أيسخيلوس حين جعل إلهات الغضب يقبلن دورهن الجديد. وفى هذا السياق تتراوح الافتراضات بين تغيير كامل فى القناع والأزياء إلى تغيير بسيط فى طراز الحركة . ولو توقفت الصائدات الماهرات اللاتى طاردن أوريست بلا هوادة عن فعل أى شىء إلا الوقوف ساكنات فإن التأثير كان يمكن أن يكون قوياً ، برغم أنه قد لا يكون كافياً بذاته. والمقطع الأخير فى المسرحية ، المتمثل فى موكب المشاعل والغناء الذى يشبه ماكان يحدث فى مهرجان باناثيناك Panathanaic ، يبدو وكأنه احتفال حماسى بالمدينة ذاتها .

وهنا أيضاً نموذج آخر من النماذج الدالة على المهارة المسرحية حين تتم ترجمة موضوع الثلاثية كاملة إلى شكل مرئى عبر الجوقة. فالعدالة هى إلهات الغضب إلى أن

يواجه اثنتى عشر مواطناً عادياً تحدى القوة العمياء الخارقة للطبيعة، وعن طريق اللجوء إلى التصويت يثبتون إمكانية التغير والتطور . وربما كانت الإلهة أثينا هي التي ترجح كفة تبرئة أوريسست ، لكن الاثنتى عشر شخصاً هم الذين يسهلون لها الاختيار . وفى حين أن تغيير انحياز إلهات الغضب يحل المشكلة العويصة فإن الصورة المسرحية تتحول لتعبر عن مدينة أثينا ذاتها فى مجدها وأنيبتها معاً .

إذا ما أمكن إعادة تقديم هذه الرؤيا الفذة فى المسرح اليوم فلا يمكن إنكار أن المفهوم المسرحى القائم فى سطور أى تراجيدىا إغريقية يمكن أن يكون مفهوماً للمتفرج الحديث . لكن التقنية المسرحية لا تتوقف عن التغير أبداً ، ولا شك أن سوفوكليس تعلم حرفته من الفرجة على مسرحيات أيسخيلوس ومعاصريه فى "مسرح ديونيسيوس" . ومع ذلك فإنه حين بدأ فى إبداع مسرحياته فإنه لم ينظر إلى أسلوب عمل من سبقوه، بل نظر إلى الأمام : إلى اكتشافات جديدة فى قلب الوسيط الفنى الثرى والمرن .

سوفوكليس

هزم سوفوكليس أيسخيلوس فى عيد الديونيزيا الكبير لعام ٤٦٨ ق.م. فى أول مناسبة ينافس فيها . ولقد ظل الشاب سوفوكليس ندأ لايسخيلوس فى المسابقات الدرامية لمدة اثنتى عشرة سنة ، ومن المفترض أنه كان بين المشاهدين فى العروض الأولى لكل مسرحيات أيسخيلوس التى وصلتنا . وقد كان من الطبيعى أن يتأثر بالتجديد فى تقنيات خشبة المسرح المنسوبة إلى ايسخيلوس ، لكن الانتصار الأول لابد وأن منحه الثقة فى أنه الشخص المناسب لوراثة عباءة أيسخيلوس ليقود التراجيديا فى اتجاه جديد .

لكن أيسخيلوس لم يستسلم عند هذه النقطة ، فلم يكن قد أبدع بعد ما يمكننا أن نسميه أعظم أعماله . لكن حتى الأورستية ذاتها تظهر معظم شخصياته أكبر من الحياة ، كما تحتل فيها الجوقة مكاناً بارزاً لى توضح وتقوى وجهة نظر شاملة فى الأسطورة وقد تلبست لباس التجربة المعاصرة .

اختار سوفوكليس طريقاً مختلفاً ، على الأقل إذا اعتمد حكمنا على مسرحياته التى وصلتنا والتى لم تكن أولها قد قدمت إلا بعد موت ايسخيلوس بسنوات . وبموته انتهى عصر الأبطال الرسميين والرؤية البانورامية لخشبة المسرح ، وبدلاً من هذا كان يتم النظر إلى التفاصيل الشخصية غير الاعتيادية ، وهو عالم كان يمثل فيه شيئاً صغيراً أو إيماءة إنسانية ملمحاً فى تحديد منزلة الإنسان . لم يعد هناك إلا محاولات مستترة لإخفاء صعوبات الحياة : " من الأفضل ألا يكون الإنسان قد ولد على الإطلاق ، فإذا ما ولد فعليه بالعودة السريعة إلى المكان الذى أتى منه " . تلك هى فلسفة الجوقة فى أوديب فى كولونوس آخر مسرحيات سوفوكليس وأكثرها تفاؤلاً . والتراجيديا بالطبع تتعامل مع الموت والكوارث ، والأسى أقرب الشاعر إليها ، لكن سوفوكليس يركز بشكل ملفت على المعاناة الجسدية فالعاجز فيلوكتيتس ، وفاقىء عينيهِ أوديب ، والمحتضر

هرقل يجتاحون خشبة مسرح سوفوكليس ، وهم لا يجسدون رواقية الجنس البشرى لكنهم يمثلون ميراثه من الآلام . والجنس البشرى من وجهة نظر سوفوكليس قادر على الأفعال البطولية ، لكن الثمن باهظ لمعظم الناس .

لهذا السبب فإن مسرح سوفوكليس مختلف تماماً عن مسرح أيسخيلوس . وقد عرف سوفوكليس بالحكمة والشفقة فى حياته السياسية والشخصية ، ولهذا فإنه يعكس مثل هذه الصفات بإظهار التعاطف فى كتاباته . إن مواقفه الدرامية وشخصياته أقرب إلى التجارب الإنسانية الآنية من مواقف وشخصيات أيسخيلوس ، والأفراد عنده يظهرون أخطاءً وضعفاً إنسانيين . والجوقة عنده غالباً ما يكون لها دوراً محدداً كأفراد شأنها عند أيسخيلوس ، لكن سوفوكليس أحياناً ما يقدم تبريرات لوجودها بطريقة لم يعتبرها أيسخيلوس ضرورية . لكن هذا لا يعنى أن سوفوكليس قد قدم أى ادعاء أن المسرحية لم تكن أى شئ إلا مسرحية ، تقدم على خشبة مسرح - وكان فى هذا مشاركاً لمعاصريه - لكن سوفوكليس "يستغل" المسرح بأفضل طريقة ممكنة . واسهامه المنظور فى البناء الدرامى هو وضع الصراع على خشبة المسرح ، وخاصة الصراع بين القوى المتضادة الصلبة فى مواقفها والتي لاتعرف الوسط فى أفعالها . وبناء على هذا فإنه يلقي بتبعات خاصة على ممثليه خاصة فيما يتعلق بالعلاقة بين الشخصيات . إن خلق التوازن بين وجهات النظر المتعارضة ، والأثر الناتج عن حضور شخص ثالث يبرزان وعياً حاداً بوجهة نظر المتفرج فيما يجرى على خشبة المسرح .

كثيراً ما يتم إعادة عرض مسرحية أنتيجونى على المسرح . وفكرة محاربة الفرد للآلهة ، وهى الفكرة التى تبلورت حولها مسرحية أيسخيلوس بروميثيوس ، لاقت ترحيباً أكثر فى الفترة الرومانسية ، كما أن فكرة تمرد الفرد على القوة الزمنية تجد قبولا فى القرن العشرين .

تقع أحداث المسرحية أمام "قصر طيبة" ، والقصة تدور حول الأختين أنتيجونى وإسمينى ، شقيقتا أيتوكليس وبولينيكيس ، وهى تبدأ من حيث انتهى أيسخيلوس فى مسرحية سبعة ضد طيبة . فالأخوان قد ماتا ، وأعلن كريون أن بولينيكيس لن يوارى

في التراب . وبينما إنصب اهتمام أيسخيلوس على الصورة المسرحية لإظهار أهوال الحرب الأهلية فإن اهتمام سوفوكليس تركّز حول التغيرات الأخلاقية للفرد والكشف عن الموضوع الرئيسى يتم برفق . مع بداية المسرحية تدخل أنتيجونى وإسمينى معاً ، وهما تتجادلان حول حكمة معارضة أوامر كريون ، ثم تخرجان كل من طريق . وهذا الجدل مبنى بعناية ، كما أن الموقف الدرامى يقدم بشكل واقعى . وعن طريق تأخير دخول الجوقة ، التى تحت طوال المسرحية على الاعتدال ، إلى ما بعد تأسيس الموقف الدرامى وإعلان الأختين عن رأيهما فإن سوفوكليس يبعدهما عن قلب الأزمة فى لحظة الكارثة الدرامية .

تتكون الجوقة من بعض "عجائز طيبة" الذين يعينهم أمر رفاهية الدولة على المدى الطويل ، شأن كريون تماماً . ويتحول موضوع المسرحية سريعاً من الأختين إلى الجوقة التى تسهم بأسطر قليلة فى الحوار لكنها أسطر كافية للتعبير عن ثقتها فى قرار كريون الحاسم الذى اتخذه فى لحظات الكارثة .

بعد النشيد الكورالى الأول الذى تعبّز فيه الجوقة عن ارتياحها لانتهاى الحرب ، تصل الأنبياء عن أول محاولة لدفن جثمان بولينيكيس . يقابل كريون هذا النبأ برد فعل نارى ، لكنه رد فعل متوقع . ولا يعرف كريون ولا الجوقة ولا الحارس من المسئول عن هذه المحاولة ، لكن النشيد الثانى يحتوى على إرهابات بالصدّام المتوقع بين أنتيجونى وكريون . فالجوقة تحذر من الرجل "المتهور الجسار" ، مشيرة إلى الإنسان الذى أقدم على محاولة الدفن ، ويأتى تحذيرها قبل دخول أنتيجونى بلحظات وقد اصطحبها الحارس . وعادة ما تترك الشخصيات الرئيسية المسرح خلال الأناشيد الكورالية ، وهذا ما تفعله أنتيجونى وإسمينى قبل دخول الجوقة مباشرة . وكريون يدخل القصر قبل هذا النشيد مباشرة ولهذا يجب إحضاره بعده . ولكن بدءاً من هذه اللحظة المسرحية التى تواجه فيها أنتيجونى فإن كريون على ما يبدو يظل موجوداً على خشبة المسرح خلال الأناشيد الكورالية . إنه يقول كلماته الأخيرة قبل النشيد الثالث وكلماته الأولى بعده مباشرة ، نون أى إشارة إلى أنه ترك المشهد . والأكثر رجحاناً أنه لم

يخرج إلا بعد أن شجعتة الجوقة على إعادة التفكير فى الأمر ، وحين يبدأ ، متأخراً ، فى عكس قراره . وفى سياق المسرحية ككل وفى ظل الصراع الذى ترسمه بين الأخلاق الفردية والعامية ، فإن وجود كريون المادى فى اللحظات التى تتوقع فيها الجوقة أن تحظى بخشبة المسرح وحدها يترك تأثيراً قوياً . ولقد تم تقديم كريون باعتباره قوة ذاتية متفردة . وممثلاً للبيت الحاكم . وتأثير هذه الازدواجية يستدعى للذاكرة تلك الشخصية "الصامتة" عند أيسخيلوس ، كما أنه يعد تطويراً لها فى نفس الوقت .

خلال الجدل الذى يحدث بين كريون وإبنة تتخذ الجوقة موقفاً ليناً لبقاً ، لكنها لاتتخذ موقفاً واضحاً إلى أن يرد العراف تيريزياس على اتهامات كريون ، متنبئاً بمزيد من الكوارث . فحين تواجهها تنبؤات العراف الأعمى تقوم الجوقة باقتراح صدور عفو ، وحينئذ يتراجع كريون عن موقفه . وبرغم أن الجوقة مسئولة عن تغيير موقف كريون إلا أنها تعود إلى وظيفتها السابقة كشاهد على الأحداث السريعة التى تلى . وكما تعبر الجوقة عن ارتياحها لتغير موقف كريون فإنها تعبر عن أسها حين يصل هو متأخراً فلا يستطيع إنقاذ أنتيجونى أوهايمون ، ثم وهو يعانى أحزانه نتيجة لصدمته الشديدة بانتحار زوجته .

فى أنتيجونى ، كما فى أچاكس ونساء تراخيس يستخدم سوفوكليس الجوقة لى توضيح للمشاهدين موقف أحد الشخصيات المشتركة بشكل غير مباشر فى الأحداث . وموقف الجوقة لايمثل بالضرورة موقف سوفوكليس أو حتى الموقف الذى يريد للمتفرج أن يتبناه ، ذلك لأن موقعهم المادى بين الممثل والجمهور يعطيها جزءاً من طبيعة كل من الطرفين . وربما تعكس الجوقة طبيعة المواجهة بين الشخصيات : بين إسمينى وأنتيجونى ، وبين الحارس وكريون ، وبين كريون وأنتيجونى ، وبين هايمون وكريون ، أو بين كريون وتيريزياس . وقد كان من الممكن أن يحدث هذا بتقسيم الجوقة إلى نصفين ، أو مواجهة كل متحدث على حدة بموقف جمعى منها . وربما عبرت الجوقة عن أسلوب الجدل بين الشخصيات ، أو عبرت عن موقفها من الأحداث الرئيسية عن طريق الأداء الجسدى ، أو الإيماءة أو القناع . لكن ما يصعب تصديقه هو أن الجوقة وقفت هناك

ساكنة تراقب ما يحدث في سلبية . إن مشاهدة تدريبات الجوقة في المسرح تثبت نتيجة مثيرة مؤداها أن حركتها تثير انتباه المشاهد ولا تشتتته ، وكلما كان مكان المشاهد بعيداً كلما كان التأثير عليه أقوى . إن حديث الرسول إلى جوقة مرنة في أحد مسرحيات أيسخيلوس يبدو موروثاً من المنهج الدرامي للشاعر هوميروس . كما لا توجد تقريباً مسرحية لسوفوكليس أو يوربيديس تخلو من حديث واحد من الرسل حتى تلك المسرحيات التي تحتوى على حديث وصفى طويل واحد على الأقل يربط الحدث بما يجرى خارج خشبة المسرح . وربما كان السبب هو أن الجوقة التي ظهرت متأخرة قد ورثت وظيفة الجوقة عند ايسخيلوس ، وقدمت مثيراً مرثياً خلال لحظات الوصف .

إن مسرح سوفوكليس أقل ثراء في عناصره المرئية من مسرح ايسخيلوس ، فرسم الشخصيات بدقة يتطلب عناية أكبر بالكلمة المنطوقة ، لكن العلاقة بين الكلمة والصورة المسرحية عنده قد تتعرض للتقييم غير المناسب . إن اللحظات الدرامية القوية لابد وأن تحتوى على أدوات تنتمى إلى نخيرة خشبة المسرح عند أى كاتب درامى ، وقد استطاع أيسخيلوس استغلال الكثير من هذه الحيل : الشخصية التي تظهر غير ما تبطن ، والكلمات التي تدل على معنى معين فيما يفهمها المتفرجون بمعنى آخر ، وتصعيد لحظات التشويق ، والمفاجأة ، والمفارقة ، وانعكاس التوقعات ، ولحظات التعرف ، وسيماء الحزن ، والمواجهات المثيرة .

وهناك العديد من هذه اللحظات في أنتيجوني ، مثل لحظة استسلام كريون لنصيحة الجوقة بعد رفضه الاستماع إلى أنتيجوني وإلى ابنة هايمون ، وإلى العراف المجل تيريزياس . والانعكاس قد لا يكون مفهوماً بون أن يكون رد فعل كريون مرثياً خلال حديث تيريزياس المكون من ٢٧ سطراً والذي يهدد فيه كريون بالدنس وبموت ابنه . وحديث تيريزياس رد على اتهام كريون له بفساد العرافين . لكن بعد هذا المشهد لا يتطلب الأمر من الجوقة غير ثلاثة أسطر غير حاسمة حتى ينهار تصميم كريون . وهذا كله يبدو منطقياً من الناحية السيكلوجية طالما يمكن رؤية تأثير حديث تيريزياس كما أراد له سوفوكليس أن يؤثر كما أن هذا الحديث يعلق بسخرية على سطور مبكرة

قالها كريون ، وهى سطور قد تؤدي إلى فقدان أى تعاطف قد يسبغه المتفرج الأثينى عليه :

كريون : ألم يتم اتهامها بمخالفة القانون ؟

هايمون : إن طيبة كلها تنكر ذلك .

كريون : وهل تخبرنى تلك المدنية بما أفعل ؟

هايمون : ألا ترى بنفسك إنك تبدو ساذجاً ؟

كريون : هل أحكم هذه الأرض لصالح الآخرين أم لصالحى ؟

هايمون : إن مدينة تحكم لصالح رجل واحد لا تكون مدينة . (٧٣٢ - ٧٣٧) .

هناك لحظتان دراميتان فى المسرحية تمثلان اتساق سوفوكليس فى الربط بين اللحظة الدرامية المكثفة والمؤثرات المرئية . اللحظة الأولى تحدث خلال المقابلة الثانية والأخيرة بين أنتيجونى وإسمينى . وتلك اللحظة هي أول مثل على مشاهد سوفوكليس الثلاثية الأطراف . فإسمينى رفضت مبدئياً أن تساعد فى دفن بولونيكيس . وحين يتم القبض على أنتيجونى فإن كريون يتهم كلا الأختين ، ثم تعترف إسمينى فوراً رغم أن تواجدها فى القصر ينفى إمكانية مشاركتها فى الفعل . أما رد فعل أنتيجونى فيتميز بدرجة من الكبرياء المجروح . وهكذا يجد كريون نفسه بين أختين تتقاتلان كما يجب أن تتقاتل الأختان الوحيدتان لتحمل مسئولية فعل يعد جريمة كبرى وفق ما أعلنه . وليس مثيراً للدهشة أن ينهى هو الحوار بقوله : " أعتقد أن هاتين المخلوقتين مجنونتان " ، وتلك أقرب لحظة إلى الكوميديا فى تراجيديات سوفوكليس .

كما أن آخر لحظات ظهور كريون فى المسرحية تعد فى غاية القوة . فهو الإنسان الذى حاول جاهداً بكل الطرق إرساء العقل بعد الاضطراب الذى تسبب فيه آل أوديب ، لكنه ينتمى مثلهم تماماً إلى سلالة لابديكوس . ويعد ٥٨٠ سطرًا فقط تترك إسمينى خشبة المسرح دون عودة ، وأنتيجونى تخرج لتلاقي حتفها بعد السطر ٩٤٣ ، ثم يعاد هايمون جثة هامة إلى خشبة المسرح ، لتتضم إليه بعد قليل جثة أمه التى قتلت نفسها بعد أن سمعت الأخبار . =

إن مبررات ما يحدث تعد مبررات مسرحية قوية ، فبرغم كل الأسباب التى تبرر تسمية المسرحية بإسم أنتيجونى فإن أقرب أقرباء كريون هم الذين يموتون ، وهم يموتون بسبب حماقته رغم أن خطأه يعتبر خطأ إنسانياً . فاللعنة المنصبة على بيت أوديب شئ لا يستطيع لايوس أو چوكاستا أو أوديب أو أبناءه أن يهربوا منه . فبخلاف "القدر" الكونى ، هناك قدر شخصى يصنعه كل إنسان بنفسه . والرجل المتعنت ، الفخور والمتفرد ، الذى يبقى على خشبة المسرح خلال الأناشيد الكورالية وخلال مرثية أنتيجونى هو نفس الرجل الذى لا تهزمه إلا طبيعته الذاتية المتصلبة . وفى النهاية يتم نسيان كل شئ حتى أنتيجونى ذاتها إلا ذلك الرجل الذى يكابد موت زوجته وابنه الوحيد .

لا يمكن تحديد تاريخ مسرحية أچاكس بدقة لكنها تصنف باعتبارها من مسرحيات سوفوكليس المبكرة . وتعالج حبكتها قصة جنون وانتحار بطلها بعد هزيمته فى التنافس على الاستيلاء على أسلحة أخيل . وتبدأ المسرحية بالإلهة أثينا تخبر المنتصر أوديسيوس كيف منعت قتل الإغريق فى خيامهم وتلك البداية لاتشبه أي بداية فى مسرحيات سوفوكليس التى وصلتنا . فالشخصية الأولى التى يراها المشاهد هى الإلهة أثينا ، وتلك هى المرة الوحيدة التى يظهر فيها سوفوكليس أحد آلهة الأوليمب ، وكلماتها الأولى موجهة إلى أوديسيوس :

يا ابن لايرتيس ، لقد راقبتك وأنت تحاول أن تتفوق على أعدائك . والآن أضبطك متجسساً على خيمة أچاكس المتطرفة بجوار السفن ، تستكشف ، وتتبع دروبه لتعرف ما إذا كان موجوداً بالداخل أم لا . (١-٧) .

لكن أوديسيوس لا يستطيع أن يرى الإلهة أثينا لأنه أمام المنظر المسرحى بينما من المفترض أن تكون هى أعلاه ، وهذا الوضع يستمر طوال المشهد . وتخبر أثينا أوديسيوس أن أچاكس حاول اغتيال أجاممنون ومنيلاوس ، لكنها أصابته بالجنون فقام بذبح قطيع من الخراف والماشية معتقداً أنهم أعداءه من البشر ، وأنه يقوم فى تلك اللحظة بذبح المزيد منهم فى خيمته . وهى تنادى أچاكس ليخرج من خيمته ، مما

يسبب فزع أوديسيوس ، ثم توبخه . يعود أچاكس إلى خيمته ، بينما تتباهى أثينا بقوة الآلهة . يرد أوديسيوس قائلاً :

برغم أنه عدو فإننى أشفق عليه المصير المظلم الذى ينتظره . هكذا ، ما لم تكن هناك رحمة ... إنى أرانا بنى الإنسان القانون كالظلال ، ولاشئ أكثر من ظلال. (٢١-١٢٦) .

وترد عليه أثينا بسرعة :

فليكن هذا المنظر تحذيراً لك ألا تتكلم أبداً ضد الآلهة . (١٢٧-١٢٨) .

ذلك مشهد غير اعتيادى ، لأن كتاب الدراما لا يجعلون الإحسان إلا صفة أخيرة من صفات أوديسيوس ، وأيضاً بسبب القسوة الشديدة للإلهة أثينا ، وهى برغم أى شئ الإلهة الحارسة لمدينة أثينا . لكن إعطاء المزايا الإنسانية للشخصية البشرية وليس للإله ليس فى حد ذاته شيئاً استثنائياً فى التراجم الإغريقية . فالآلهة ميالون إلى إظهار عدم الإهتمام بمشاعر الإنسان ، كما أن ذلك آخر مكان نلاقى فيه الضمير المسيحى . ومع ذلك فما زال غريباً أن تنظر الإلهة أثينا إلى ضعف الإنسان بتشف ، وهذا الوضع قد يدفع المرء إلى الاعتقاد بأن رأى الكاتب المسرحى هو أن دويلة أثينا فى حاجة إلى مزيد من التعاطف بين مواطنيها . وربما كان "اعتقاد" سوفوكليس لايعتمد على نفى أو إثبات وجود الآلهة ، خاصة الإلهة أثينا ، وإنما يعتمد على التعاطف مع بنى الإنسان الذين قد تتحول مكان قوتهم إلى مناطق ضعف فى مواجهة "القدر" القاسى .

بعد دخول الجوقة المكونة من البحارة مباشرة ، يظهر أچاكس وسط الفوضى التى سببها ، وكما كتب جون مور فى مقدمة ترجمته للمسرحية فإن "عزل أچاكس فى خيمته وقد تلوث بالحيوانات التى عذبها وقتلها فى جنون هى أكبر من أن تكون مشهداً فريداً ، إنه صورة مخيفة تلخص الإنحدار الكامل ليس فقط لقيمة البطولة بل للقيم الإنسانية

قاطبة . إن الخطوات التي يتم بها تجسيد تلك الصورة ، وكارثة أچاكس التي عمت بعد أن استعاد قوته البطولية وعلاقاته الإنسانية هي الفعل الدرامي الحقيقي للمسرحية^(١)

هذا المشهد الساكن القبيح يظل مرئياً حتى نهايته ، ربما مع نهاية المراثية الطقسية . إلى هذا الحد يصل عار أچاكس لدرجة تقلق تكميسا والجوقة على سلامته ، بل وعلى سلامة الطفل يوريساكس على الأخص . إن تكميسا تواجهه بالطفل ، وفي لحظة مؤثرة يعطى أچاكس الطفل درعه الضخم قبل أن يعود إلى خيمته . وهكذا تترك تكميسا ومعها الطفل عند الباب ، بينما تغنى الجوقة نشيداً كورالياً حول سقوط البطل .

بعد نهاية النشيد يعود أچاكس وقد تغيرت حالته النفسية . إنه يبدو هادئاً ، ومتسق الفكر حين يعلن أنه سوف يذهب إلى البحر لكي يطهر نفسه . وآخر كلماته تطمئن الجوقة وتكميسا . "حين تسمعون عنى فى المرة القادمة ، برغم معاناتى الآن ، سوف أكون قد تحررت" (٦٩٢) . إن الرقصة المبهجة التي تؤديها الجوقة المعتقدة فى شفاء أچاكس من مصيبته تؤدي إلى زيادة إدراك المشاهدين بأن ثقة أچاكس بنفسه قد تلاشت .

ذلك مثال دال على الحيلة المسرحية المعتمدة على خلق التناقض بين الصورة المسرحية المرئية وإدراك المتفرجين . إن سوفوكليس يؤكد هذه الحيلة ويبدأ فى البناء فوقها . فهنا يصل الرسول ليحذر من الشاعر المعادية لتيوسر شقيق أچاكس بين صفوف الجيش الإغريقى . كما أن هناك نبوءة أيضاً : إذا عاش أچاكس اليوم كله فسوف ينتهى كل شىء نهاية طيبة . لقد أرسل تيوسر تعليماته بأن يظل أچاكس داخل خيمته ، لكن أچاكس غادرها بالفعل . وهنا تطلب تكميسا من الجوقة أن تذهب لإعادة أچاكس ، ثم يخرج كل من على خشبة المسرح - تكميسا ، ويوريساكس ، والرسول والجوقة كلها .

(1) *The Complete Greek Tragedies : Sophocles II. Ajax*, Trans. J.Moore, Chicago, Chicago University Press, 1957, p.3.

لا تعد تلك بالضرورة المرة الأولى فى التراچيديا الإغريقية التى تترك فيها الجوقة خشبة المسرح فى منتصف الفعل الدرامى . فربما حدث هذا فى مسرحية أيسخيلوس الصافحات ومسرحية يوربيديس الكستيس . وكما يحدث فى الصافحات فإن المنظر يتغير ، وهو يتغير هنا إلى شاطئ البحر الذى كان من الممكن تقديمه بسهولة عن طريق تغيير رمزى . لكن أچاكس يعود للظهور وحيداً ، وقد تحمل عبء تقديم الحدث الدرامى كاملاً وحده .

يعد أچاكس عدته بقصد وعناية لتنفيذ انتحاره خلال حديث يتعدى الخمسين سطرًا . وقد استخدم سوفوكليس حالة الهدوء الناشئ بعد اتخاذ قرار نهائى فى مسرحيات عدة ، وغالبًا ما يستهدف سوفوكليس من هذا زيادة وعى المتفرج بمشاهد الذروة الدرامية . يسقط أچاكس على سيفه ، والمتفرجون الأثينيون الذين تعوبوا على أن تكون الجوقة شاهدًا مستديمًا على الأحداث الكبرى يكونون هذه المرة هم الشهود ، وليست هناك صورة مسرحية أكثر قوة من صورة اليأس التام .

تصل الجوقة ، وربما تكون قد انقسمت إلى مجموعات ، من أحد الممرين الضيقين ، باحثًا عن زعيمها ، لكن تكميسا هى التى تكتشف الجثة وتخبر الجوقة بموت أچاكس .

من بين جميع الدلائل القائلة بأن الجوقة كانت مشاركة فى الفعل الدرامى وليست مجرد مشاهد يتم التخلص منه حين لا يتكلم لايوجد دليل أقوى من الاحتياج الذى أحسه سوفوكليس بضرورة إبعاد الجوقة لحظة انتحار أچاكس . فقد كان من السهل على أچاكس أن يقتل نفسه داخل خيمته خلال نشيد كورالى وأن يتم تقديم جثته على منصة متحركة ، مثلما حدث مع الحيوانات التى تم قتلها . لكن سوفوكليس يريد أن يظل هذا الموت مثبتًا فى عقول المشاهدين خلال مشاهد المسرحية الباقية . ولهذا يظل الجسد مرئيًا كموضوع لمشاحنة بين تيوسر ومنيلاوس ، حتى يتم إخراجه فى موكب فى نهاية المسرحية . إن وجود أچاكس المادى ، حتى لو كان ميتًا ، يظل عنصرًا حاكمًا فى المسرحية لدرجة لم تحظ بها بقايا بولونيكيس فى مسرحية أنتيجونى . ففى هذا الإنسان الميت يركز سوفوكليس موضوع مسرحيته .

ينجح أوديسيوس فى النهاية فى إقناع أجاممنون بدفن جثة أچاكس . وأوديسيوس لم يظهر منذ المشهد الافتتاحى ، لكن دفاعه عن أچاكس يظهر بوضوح سبب افتتاحه المسرحية مع الإلهة أثينا "غير المرئية" . وعادة ما كان يتم رسم شخصية أوديسيوس فى الأدب الإغريقى باعتباره مأكراً ومخاتلاً ، أو رجلاً يبحث أكثر عما يناسبه . ولكن لأنه تحدث إلى الإلهة أثينا ، التى لم يرها وإن شهد على لا إنسانيتها ، فإنه يكون فى وضع يسمح له بنفى مسئولية أچاكس عن أفعاله . إن أثينا ذاتها تصبح كناية عن بلوى العقل ، بينما يتحول أوديسيوس ، أكثر الأبطال تقديراً لحساسيات العقل البشرى، إلى المعتذر عن جنون أچاكس المؤقت . إنها وسيلة ماهرة تخلق التضاد بين المرئى وغير المرئى ، وهى وسيلة سيقوم يوربيديس بتطويرها فى مسرحيات مثل هيبوليتوس ، وعابدات باخوس .

كثيراً ما يتم التقليل من شأن مسرحية نساء تراخيس ربما لأنها تعاني من نفس مشكلة التجسيد على خشبة المسرح مثل أچاكس . إن ديانيرا زوجة هرقل تترك المشهد وتقتل نفسها بعد ثلثى المسرحية رغم أنها شخصية رئيسية فيها . والجزء الباقى من المسرحية يركز معظمه على هرقل المتألم الذى ينوى فى الرداء المسموم الذى أرسلته إليه ديانيرا على أمل استعادة حبه . وفى مسرحية أنتيجونى تغادر شخصية العنوان المشهد قبل حل القضية الرئيسية لكنها لاتفقد أهميتها كشخصية درامية لذلك السبب، شأنها فى ذلك شأن ديانيرا وأچاكس . والحقيقة أن قوة التحمل فى شخصية ديانيرا تجعل ورطتها مثيرة للشفقة مثل باقى أبطال سوفوكليس .

تبدأ المسرحية وديانيرا ترثى حالها لغياب زوجها الدائم بينما هى مضطرة للعيش بين أناس لاتحبهم . وما لم يكن الأمر متعلقاً بالخاوف التى تمزقها ، فإن حديثها الافتتاحى ربما كان يحمل بعض الشبه بالافتتاحية الكوميدية لمسرحية يوربيديس هيلينى . لكن براءة ديانيرا أكثر حساسية من السذاجة المحبة لهيلينى يوربيديس . فحين تدعو ابنها هيلوس للبحث عن أبيه ، فإن هيلوس يكون على علم بمكانه وسبب تواجده فيه : "تقول الشائعة أنه خلال العام الماضى قد أصبح عبداً لإمرأة من ليديا" (٦٩-٧٠) .

لقد تلقت ديانيرا نبوءة تقول أن هرقل سوف يلقي حتفه في إيوبويا حيث يوجد الآن حسبما يقول هيلوس ، أو أنه سوف يعيش في سلام حتى يبلغ أرذل العمر . وحين يسمع هيلوس ذلك يوافق على أن يذهب للبحث عن أبيه . والجوقة تتعاطف مع ديانيرا وتشجعها لكي تتحدث عن حبها فتقص قصتها المأساوية المعبرة عن رقتها المتناهية في عالم من البربرية الدائمة .

وربما تكون البراءة سمة ديانيرا ، لكنها ليست غبية ، فحين يصل الرسول حاملا أنباء عودة هرقل إلى الأبد تراودها الشكوك في أن المبعوث ليكاس لم يصل بشخصه بعد . وحين يظهر ليكاس فإنه يكون مصحوباً بمجموعة من النسوة الأسرى ، وهو يخبر ديانيرا أن هرقل سوف يعود بمجرد تحقيق عهد قطعه على نفسه في البلد الذي تنتمي إليه هؤلاء النسوة :

ديانيرا : بحق الآلهة من هؤلاء؟ إلى من ينتمين ؟ إنهن جديرات بالشفقة إلا إذا كنت مخدوعة في حالتهم الراهنة .

ليكاس : حين هزم يوريتوس فقد اختار هؤلاء لنفسه ، وللآلهة .

ديانيرا : أمن أجل الاستيلاء على تلك المدينة غاب كل هذه الأيام ؟

ليكاس : لا . لقد قضى معظم الوقت في ليديا ، وفقاً لمقولته ، عبداً لا يملك من أمر نفسه شيئاً . وليس هناك من سبب يدعوك للإحساس بالعار يا سيدتي ما دام زيوس هو الذى دبر ذلك . لقد كان عبداً لـ "أومفال" الملكة البربرية لعام كامل ، كما يعترف هو بنفسه (٢٤٢-٢٥٣) .

إن رواية ليكاس غير الحاسمة تخفى وراءها حجباً لبعض الحقائق وما لم تعرف ديانيرا الحقيقة فإن المتفرجين لن يعرفوها ، وهذا وضع غير اعتيادي في التراجيديات الإغريقية . وبرغم أن ليكاس يخدع ديانيرا إلا أنها تصدقه بسبب تشوشها بالعطف على واحدة من الأسرى على وجه الخصوص :

مسكينة أيتها الفتاة ، من تكونين ؟ أغير متزوجة ؟ ربما كنت أمّاً ؟ إن مظهرك يدل على أنك غير محنكة ، وإن كنت نبيلة المولد . من هي يالكاس ؟ من أبواها؟

أخبرنى . إننى أشفق عليها أكثر من أى منهن لأنها الوحيدة التى تبدو على وعى بموقفها (٣٠٧ - ٣١٣) .

يتهرب ليكاس ولا يقول إلا أن الفتاة رفضت أن تتكلم منذ أن انتزعت من بيتها . وبينما يقود الأسيرات خارجاً فإن الرسول الأصلى الذى كان يستمع إلى الحوار الدائر يأخذ ديانيرا جانباً ويخبرها أن ليكاس يكذب :

لقد سمعته يقول ، والشهود كانوا عديدين ، أن تلك الفتاة كانت السبب فى أن زوجك حط من قدر يوريتوس وأعلى قدر أويخاليا . لكن حب الآلهة وحدها كان دافعه، ولا شأن لنساء ليديا أو الملكة أومفال بذلك . (٣٥١-٣٥٦) .

إن "عبودية عام لملكة أجنبية" كان كافياً لإثارة مخاوف ديانيرا ، لكن ما قيل الآن أسوأ ، خاصة حين يبوح الرسول بأن الفتاة هى إيول ابنة يوريتوس التى أحضرت ، ككاسندرا ، لتعيش مع هرقل. تستدعى ديانيرا ليكاس بسرعة ، وفى مشهد ثلاثى محبوبك ينفجر ليكاس موضحاً الفارق بين الحقائق والأقاويل . إن الرسول هو الذى يتحدى ليكاس معظم الوقت ، لكن ديانيرا تظل مركز الاهتمام . إن الحقيقة المؤلمة تظهر رويداً رويداً ، لكن ديانيرا والمتفرجين يعرفون حقيقة ما يحدث .

وحين تنطق ديانيرا أخيراً فإنها تعترف ، ببساطة نبيلة ، بأن تلك ليست المرة الأولى التى يحب فيها هرقل امرأة أخرى . ثم يعترف ليكاس فى خزى بحقيقة ما حدث ، ويعتذر عن الأكاذيب التى نسجها بنفسه وليس بناء على طلب هرقل .

هذه المرأة الصامدة الجليلة ، الصامدة أثناء تشاحن الرجال ، تظهر حباً رومانسياً غير اعتيادى فى التراجيديات الإغريقية . ففى هذه المسرحية لا يوجد لدينا كليتمنسترا أو ميديا اللتان تتسبب عواطفهما المدمرة فى ربود أفعال دموية ، لكننا أمام امرأة رقيقة الطبع لاتظهر من عواطفها إلا الحب والتعاطف . وكل ما تريده هو أن تستعيد حب زوجها ، واكتساب المظهر الفاتن عن طريق نيسوس تبدو الطريقة المثلى لتحقيق ذلك .

وبينما تعطى ليكاس الرداء المشرب بدماء القنطورس* لكي يحمله إلى هرقل يكون الصراع الكلى بين العواطف المتناقضة ، بين الحب والكراهية قد تجسد فى هذا الزى المسرحى .

يخرج ليكاس حاملا الرداء الذى سيعيد الحب الضائع ، إلا أن ديانيرا تكتشف أن التركيبة التى أضيفت إلى الصوف قد أذابته ففى عالم الرجال العنيف هذا لا يمكن للبراءة إلا أن تكون مدمرة ، ووصول هيلوس يؤكد مخاوف ديانيرا الشديدة . هنا يكون صنع القرارات المهمة أمام أعين المتفرجين ولكن أثناء حديث إحدى الشخصيات (وهو نفس ما حدث فى مسرحية أنتيجونى حين غير كريون رأيه وحين تقرر يوريدس أن تقتل نفسها) تحتل ديانيرا مركز الاهتمام شأن هيلوس الذى يقص بالتفصيل ما حدث حين ارتدى هرقل الرداء . وفى السطور الأخيرة ينقلب هيلوس ضد أمه :

هذه المؤامرة التى دبرتها ضد أبى قد أثمرت . فلتجعلك العدالة وإلهات العذاب تدفعين الثمن . إنى أدعو أن يحدث هذا ، إذا كان ذلك هو الحق ، ويجب أن يكون هو الحق ، لأن الحق هو ما تجاوزتيه حين حطمت أفضل الرجال الذين لن ترى له مثيلا أبداً. (٨٠٦-٨١٢) .

لاترد ديانيرا ، شأن أى امرأة مذنبه ، وبدلاً من ذلك فإن الجوقة هى التى تقدم الفعل المسرحى : " لماذا تهربين فى صمت ؟ ألا تعلمين أن الصمت يقوى من حجة من يتهمك؟" ، وهذا القول يهدد موقف الجوقة كأصدقاء متعاطفين .

وكما تقرر المربية فيما بعد ، فإن ديانيرا انتقلت من غرفة إلى غرفة ، تتحسس الأشياء الأليفة المتناثرة ، ثم قامت بترتيب سرير زوجها قبل أن تسقط قتيله على السيف . والدراما الإغريقية كلها لاتقدم لحظة شبيهة بهذه اللحظة المؤثرة للزوجة المحبة.

* القنطورس كائن خرافى نصفه رجل ونصفه حصان . (المترجم)

يقدم وصول هرقل وقد التصق الرداء المسمم بجسده الجزء الأخير من المسرحية ، وفيه يخبر هيلوس ، وقد عرف الآن بظلم اتهاماته لأمه ، أبيه المحتضر هرقل عن نوايا أمه الحسنة . ثم يرتب هرقل مراسم دفنه ، بعد أن استسلم للأمر الواقع . هذا الجزء الطويل في القراءة يعتمد مثل الأجزاء الأخرى على صورة مرئية . إن الرداء ، أو "الشرك الذى نسجته إلهات العذاب" كما يصفه هرقل فى عبارة شبيهة بوصف الرداء الذى ألقى على أجاممنون ، ينوب متفاعلا مع جلد هرقل . وبرغم أنه مقدم ، بل وتم تسلمه ، كدليل على الحب ، إلا أن الرداء يلتصق بالبطل ولن يتركه إلا بعد أن يقضى عليه . وبمجرد أن تترك ديانيرا المشهد فإن الرداء يظل هناك ليذكر المشاهدين بالحب الذى قضى على بطل لم يستطع أعداءه القضاء عليه .

لايوجد هناك تاريخ محدد لمسرحية نساء تراخيس إلا أنه من المتفق عليه أنها تنتمي إلى أعمال سوفوكليس المتأخرة . ومن المحتمل أن تكون مسرحية أوديب ملكاً قد سبقت نساء تراخيس ، ولكن برغم أن الفارق بين أوديب ملكاً و أوديب فى كولونوس يبلغ عشرين عاماً إلا أنه من المناسب النظر إليهما مترادفين . بهذا تبقى لدينا مسرحية الكترا ، لتي تعود على الأرجح إلى ما قبل مسرحية يوربيديس عنها عام ٤١٣ ق.م.، ثم فيلوكتيتيس التي يعود تاريخها إلى عام ٤٠٩ ق.م.

تغطى معالجة سوفوكليس لقصة إلكترا الجزء الأوسط من ثلاثية أيسنخيلوس الأورستية ، شأنها فى ذلك شأن مسرحية يوربيديس . لكن معالجة سوفوكليس تنسب إليه فقط لأنه أسس معالجته للأسطورة على حادث درامى وحيد . فبينما يكون قتل أيجستوس سابقاً لمقتل كليتمنسترا فى مسرحية أيسنخيلوس حاملات القرابين . ومسرحية يوربيديس الكترا فإن سوفوكليس يجعل قتل أيجستوس ذروة مسرحيته . هذا الفارق يظهر مع بداية أحداث المسرحية حين يصل أوريست يصحبه المربى العجوز الذى أنقذه وهو طفل . ولايوجد هنا بيلاديس ، كما أن أوريست والكترا لا يتقابلان إلا فى الثلث الأخير من المسرحية . وبدلاً من ذلك فإن سوفوكليس يقدم مستوى من الصراع الأخلاقى يضارع ما يحدث فى أنتيجونى ، مجسداً فى شخصية الأخت

كريزوتيميس التى تشابه وظيفتها وظيفة إسمينى . ووسيلة إبراز عزلة الكترا بعيداً عن الأسرة والأصدقاء هى إبقاها على المسرح ، مثل كريون ، من اللحظة التى تظهر فيها أول مرة ، إلا أن تفرد سوفوكليس يظهر من خلال مؤثر رائع .

لأن كليتمنسترا تقتل أولاً ، ودون ضجيج ، فإن قضية قتل الأم وما يترتب عليه من مشاعر أخلاقية بالذنب تحتل أهمية دنيا ، على عكس ما يحدث عند أيسخيلوس ويوريبيديس . وبدلاً من ذلك يقدم سوفوكليس مسرحية عن الثأر ، تحتوى خاتمتها على أقوى اللحظات المسرحية فى تاريخ التراجيديات الإغريقية . يكون أيجستوس غائباً عن القصر حين يصل أوريسست حاملاً جرة يدعى أن بها رماده . لكن الأنباء تصل إلى أيجستوس بأن أوريسست قد قتل ، وأن جثته قد أعيدت إلى وطنه ، فقط . ثم يقوم أوريسست بقتل كليتمنسترا دون ضجة ثم يستعد لقتل أيجستوس . ورغم أن أيجستوس كان يهين نفسه للنظر المتشفى إلى ابن زوجته ، إلا أن ما يقدم له هو شخص مغطى بملاءة . وهو يطلب من أورست أن يرفع الغطاء لكن أوريسست يقول أن أيجستوس هو الذى يجب أن يرفعها . يوافق أيجستوس ثم يتوقف لحظة ثم يسأل عن كليتمنسترا . يخبره أوريسست أنها قريبة منهما ، ثم يرفع أيجستوس الغطاء ليكتشف جثة زوجته بدلاً من جثة عدوه . ورغم أن هذه المواجهة لا تسهم فى تطوير المؤامرة ، إلا أن هذا المنظر ذاته هو ما يبقى فى الذهن وما يبعد المشاهد عن التفكير فى موضوع قتل الأم غير المريح ، وهو الموضوع الذى لا يفضل سوفوكليس معالجته .

إن القول بأن سوفوكليس يقود متفرجه فى طرق جانبية تبعده عن ملاحظة جانب من موضوعه فشل فى تطويره تطويراً كاملاً لا يعنى تقديم اعتذار عن بنائه الدرامى الضعيف لقد كان سوفوكليس ماهراً فى اصطحاب متفرجه عبر طرق لا يتجاوزها . إن الجدل بين الكترا وكريزوتيميس بشأن أسلوب مواجهة أمهما يضارع نظيره فى أنتيجونى بين أنتيجونى وأختها حول دفن بولينيكيس ، لكنه ليس مجرد نسخة منه . إن الكترا مسرحية مكتملة فى ذاتها . كما أن نهايتها سعيدة . صحيح أن كريزوتيميس موظفة درامياً لكى تقدم وجهة نظر مضادة للطريقة التى تتصرف بها أختها ، شأن

وظيفة إسمينى فى أنتيجونى ، إلا أن كريزوتيمس تقوم بوظيفة أكثر أهمية فى عزل الكترا إلى أن يقوم أوريسست بالإفصاح عن شخصيته . وبرغم أن ملابس المسرحية تسم فعل القتل بأنه فعل صحيح أخلاقياً ، فإن المعاناة التى عانتها الكترا تجعلها شبيهة بأمها . هذا المشهد الثلاثى الذى يثير فيه المربى بقصته الزائفة عن سباق العربات ربود فعل متباينة فى أم وأخت الرجل "الميت" يعد نموذجاً لاستخدام هذه الوسيلة الدرامية وهذه الوسيلة تعد فى ذاتها مبرراً لمد تأثير الحديث الوصفى إلى نطاق أبعد من المتطلبات المباشرة وهى إقناع كليتمنسترا بأن أوريسست قد قتل .

إن سوفوكليس ماهر فى "التركيز" على فعل أو شىء صغير يحتوى على لب الفعل الدرامى للمسرحية ككل . ويعد مشهد "الجرة" الذى يقدم فيه أوريسست دليلاً على "موته" نموذجاً دالاً على استخدام سوفوكليس لأداة مائية تتركز حولها العواطف . وحين يدخل أوريسست إلى المشهد ، يعد حديث المربى الطويل عن موت أوريسست المفترض ، فإنه يحضر معه هذه الجرة ، بناء على اتفاق بينه وبين المربى . والكترا لا تشك لحظة أن بقايا أخيها داخل الجرة ، لكن هذا يضع أوريسست فى معضلة . فهو لا يود فى هذه المرحلة أن يكشف عن نفسه حتى لأخته ، لكن تصميمه يلين أولاً حين يستمع إلى رثائها الموجه إلى "رماده" ، ثم حين يلاحظ تدريجياً مظهرها ومدى معاناتها الجسدية والعقلية بسبب تشبثها بذكره .

ويعقب ذلك مقطوعة طويلة عبارة عن حوار سطر لسطر *Stichomuthia* بينهما يتركز فيه كل الحزن والأمل على هذه الجرة التى تعنى شيئاً مختلفاً لكل منهما . إنهما ينقلانها من يد إلى يد ، وأوريسست لا يريد أن يكون قاسى الفؤاد لدرجة أن يتركها تعيسة ، ولذلك فإنه يقودها برفق إلى إدراك أن هذه الجرة ، التى تمثل لها موت الأمل، تعنى العكس فى الحقيقة . وعن طريق هذه الجرة يتوحد الاثنان ، برغم أن المؤامرة ضد أيجستوس وكليتمنسترا لم تكتمل أركانها بعد . إن سعادتهما تتعدى حدودهما لدرجة أن المربى يضطر للخروج مندفعاً من القصر لكى يحذرهما من أن يسمعهما أحداً .

تقدم فيلوكتيتيس مشهداً مشابهاً يستخدم فيه سوفوكليس "العدسة المقربة" للتركيز على أداة وحيدة في لحظة الكارثة . ومسرحية فيلوكتيتيس ، التي كانت جزءاً من ثلاثية فائزة في مهرجان ديونيزيا الكبير لعام ٤٠٩ ق.م . تثير ردود فعل متباينة اليوم . فليس من السهل خلق التعاطف مع بطل معزول في جزيرة جرداء لمجرد أن قدميه تنضح منهما رائحة كريهة . والمشكلة ليست في أنه لايسمح لنا بنسيان معاناة فيلوكتيتيس الدائمة ، ولكن لأن سوفوكليس (في لحظة تبدو كالمحاكاة الساخرة لو كان يوربيديس هو مبدعها) يقدم شخصية نيوبتوليموس لكي يكتشف ضمادات فيلوكتيتيس وقد نشرت لتجف .

وبرغم ذلك كله فإن هدف المسرحية له وقع معاصر ، كما أن واقعية اللغة والتجسيد المسرحي تظهر سوفوكليس وقد تأثر بمنهج يوربيديس . والمشهد الافتتاحي للمسرحية يؤكد الطبيعة المسرحية لمكان أحداثها . فأوديسيوس ونيوبتوليموس يدخلان ، من الممرين الجانبين كما هو مفترض :

أوديسيوس : نيوبتوليموس يا ابن أخيل ، هذا هو شاطئ جزيرة ليمنوس التي لم يطأها أو يقطنها إنسان . (١-٣)

ثم يطلب أوديسيوس من نيوبتوليموس أن يبحث عن كهف بمدخلين وبئر :

نيوبتوليموس : سيد أوديسيوس ، كان هذا بحثاً قصيراً . أعتقد أنني أرى الكهف الذي تعنى .

أوديسيوس : أعلى أم أسفل ؟ أنا لا أراه .

نيوبتوليموس : هناك في الأعلى ، لكن ليس هناك صوت أو وقع أقدام .

أوديسيوس : انظر ما إذا كان نائماً .

نيوبتوليموس : أرى أن مكان إقامته فارغ .

أوديسيوس : هل هناك أي شيء من متطلبات الحياة ؟

نيوبتوليموس : بعض الأوراق ، مفروشة كسرير .

أوديسيوس : ولا شيء آخر ، لا أثر آخر للحياة ؟
نيوبتوليموس : كوب خشبي مصنوع يدويًا صنعة فقيرة ، وبعض الحطب .
أوديسيوس : يا لها من كنوز ثمينة ! (٢٦ - ٢٧) .

لكن ما رآه المشاهدون كمكان لأحداث هذه المسرحية كان شيئًا مختلفًا بالطبع ، وليس هناك من سبب يجعلنا نعتقد أن هذا المكان كان مبنياً بالمخالفة لتقاليد تجسيد المكان لمسرحيات أخرى من نفس الفترة . صحيح أن أوديسيوس ونيوبتوليموس يعانيان الألم وهما يشيران إلى انعزال ويدائية الكهف لكن وصفهما كان سيبدو تزييداً لو تم تقديم المشهد بشكل واقعي للمتفرج . ولو كان قد تم استخدام المنظر Skene الاعتيادي ، ربما مع منظر جانبي إضافي Paraskenia للمدخلين بدلاً من الباب المركزي ، فهذا يعنى أنه كان من السهل تحديد المنظر عن طريق رموز مرسومة على لوحات ، مع استخدام الحوار للتعبير عن الجزئيات التفصيلية . إن السرير والكوب والحطب كلها داخل الكهف . وإن كانت الملابس الممزقة التي يشير إليها نيوبتوليموس فيما بعد قد تظهر للعيان . ولكن أن يظل حبل غسيل فيلوكتيتيس ملمحاً دائماً في مكان أحداث مسرحية لسوفوكليس فأمر غير متسق في أفضل الأقوال ، لكن سوفوكليس عادة ما يستخدم المؤثرات المادية بعناية . وربما كان هدف سوفوكليس هنا هو تذكير المشاهد دائماً بمرض فيلوكتيتيس ، مثلما أن وجود القوس يذكر بقيمة فيلوكتيتيس بالنسبة لأوديسيوس .

كميراث من هرقل فإن لهذا القوس غرض درامي مزبوج : فهو السلاح الذي يجب أن يسرقه أوديسيوس إذا ما كان لطروادة أن تنهزم ، لكنه سلاح قد يستخدمه فيلوكتيتيس ضده إذا ما تعرف عليه . لكن القوس لا يكون موجوداً حين يبحث عنه أوديسيوس ونيوبتوليموس في الكهف في البداية . وفيلوكتيتيس لا يذهب إلى أى مكان دونه ، ومن اللحظة التي يظهر فيها على المسرح فإن نيوبتوليموس يوجه كل طاقته للاستحواذ على هذا السلاح الحيوى . ويستطيع نيوبتوليموس أن يخدع فيلوكتيتيس ويكسب ثقته لدرجة أنه يسأله أن يرى القوس . يرد فيلوكتيتيس قائلاً أنه ربما يتوزع

بين انتمائه القديم والجديد ، مما يزعزع ثقة نيوبتوليموس . وكما أشار أوليفر تابلين ، فإن ذلك يعطى للقوس أهمية أخلاقية^(١) . وأكثر من هذا فإن القوس ، شأن جرة أوريسست فى ألكترا ، يظهر كيفية تموضع صراع المسرحية وقضاياها فى قطعة تخص خشبة المسرح وشخص يخاطبها . ذلك هو عالم خشبة المسرح الذى استغله صموئيل بيكيت استغلالا كاملا فى مسرحنا المعاصر ، كما أن كل كتاب الدراما الكبار لم يتجاهلوه .

تشارك جوقة البحارة فى الخديعة التى خطط لها أوديسيوس ، وهم شهود على المناورة كلها ، وحين يقبل نيوبتوليموس دعوة فيلوكتيتيس لدخول الكهف فإنهم يعبرون فى أنشودة كورالية عن تعاطف نيوبتوليموس تجاه فيلوكتيتيس الكسيح ، ذلك التعاطف الذى لا يستطيع له دفعا . وحين يخرج الاثنان من الكهف تسنح فرصة أخرى أمام نيوبتوليموس لى يفر بالقوس . فحين تنتاب فيلوكتيتيس نوبة ألم ، فإنه يسلم القوس لهذا الشاب للسهر عليه ثم يصاب بالإغماء . وحين يفيق ، يرفض نيوبتوليموس إعادة القوس له ، بل ويعترف بالحقيقة . وحقيقة نيوبتوليموس أنه رجل أمين ، لكن ضميره فى ذلك الموقف يكون فى حيرة لدرجة أن فيلوكتيتيس يكون قد أقنعه تقريبا بإعادة القوس فى حين يعود أوديسيوس فى نفس التوقيت . فى المشهد التالى نرى نيوبتوليموس حاملا القوس ، لكن الجدل يدور بين فيلوكتيتيس وأوديسيوس فقط . وهكذا فإن الفعل الدرامى يتطور عن طريق الجوقة المكونة من بحارة نيوبتوليموس الذين يوضحون تغير انتماءاته ، بينما يحدد القوس ذاته الفعل المرئى ويسيطر على المشهد المسرحى .

إن التركيز على أداة مسرحية واحدة يوازيه على مستوى مختلف من المسرحية تنويع أخرى على المشهد الثلاثى الأطراف . إن جدة الصدام الأول بين أوديسيوس ونيوبتوليموس وفيلوكتيتيس تنبع من تفكر أوديسيوس ككاتب . والجزء الأول من المشهد يظهر أوديسيوس وهو يتحدث إلى نيوبتوليموس بينما يدعى أنه لا يرى فيلوكتيتيس ،

(2) *Greek Tragedy in Action* , London , Methuen . 1978 . p.90.

رغم أنه يحاول جاهداً أن يرفع صوته لكي يصل إلى فيلوكتيتيس . هذا المشهد يجد صده فيما يعد في المسرحية حين يغير نيوبتوليموس من قناعته . هنا يظهر أوديسيوس بشخصه بعد أن يكتشف فيلوكتيتيس الحقيقة ، وهكذا فإن القضايا الحقيقية للمسرحية تبدأ في الظهور بوضوح بمجرد إسقاط كل الادعاءات . وفي النهاية يتأكد نيوبتوليموس من أن وعده بإعادة فيلوكتيتيس إلى وطنه سالماً أكثر أهمية من التزاماته أمام الإغريق في طروادة .

في هذا المنعطف الذي يستعد فيه أوديسيوس للرحيل بينما المسرحية تتجه إلى النهاية الخاطئة ، خاطئة من وجهة نظر الإسطورة وليس من جهة الأخلاقيات الفردية ، يصل هرقل هابطاً من الآلهة *ex machina* ليقنع الشخصيات بأن النتيجة يجب أن تكون مختلفة . هرقل هو المالك الأصلي للقوس ، وهو يظهر كإله فوق مستوى البشر الفنانين لكي يحدد طريق المستقبل . إن هذا يعنى أن القوس الذي كان مركز اهتمام الفعل المسرحي قد تسامى إلى مستوى الأداة السماوية المساعدة ، وهكذا يخضع فيلوكتيتيس إرادته الشخصية للمجتمع ككل ثم يستسلم في النهاية للقدر .

وكما في حالة فيلوكتيتيس فإن "قدر" أوديب محدد في مناطق قوة ومناطق ضعف . وأوديب حاكم طيبة مقدر عليه العذاب حتى قبل أن تبدأ المسرحية عن طريق بعض العناصر ، وأهمها طبيعته الخاصة . وبرغم أن أبولو قد أطلق تحذيره مرتين ، مرة إلى لايوس بأن ابنه سوف يقتله ، ومرة إلى أوديب بأنه سيتزوج من أمه ويقتل أبيه ، فإن الضعف الإنساني يتغلب على الشخصيات حين تصدق چوكاستا وأوديب أن بإمكانهما الهروب مما أعلنه "القدر" ، أو ، إذا أردت ، مما كان يعلمه أبولو .

لقد تم رسم شخصية أوديب كرجل ذى خصال متناقضة ، وهى صفات تبرز جميعها في عنوان المسرحية ، الذى يتم ترجمته غير دقيقة إلى أوديب الملك *Oedipus* هو مصطلح *Turannos* . إن المصطلح الإغريقي *Oedipus Rex* أو *the King* محايد كما أنه مادي أو دنيوى ، والمعنى الدقيق له لايعنى أكثر من الحاكم غير الدستورى ، لكن وقعه كان قوياً على الأذن الأثينية لأنه كان يشير إلى الأيام الأخيرة

لحكم آل بيزاستراتوس الذى انتهى عام ٥١٠ ق.م . وأوديب صاحب القوة الزمنية ، مع چوكاستا وكريون ، هو صاحب القرار ، فحين تقع الدولة فى المتاعب فإن المواطنين يلجأون إليه باعتباره حاكمهم *Turannos* ، وهو حاكم قوى لكنه حاكم رؤوف لاشك فى اهتمامه بشعبه . ومع ذلك فإنه حين يقال أن هناك لعنة حلت بطيبة ، فإن الجوقة تكون قادرة على إعطاء المصطلح معنى مغاير . تغنى الجوقة قائلة : إن "التكبر *Hubris* يضع الطاغية *Turannos* فى خطر " ، وحين يصبح الخيار قائماً بين الإله والإنسان فإنهم يوضحون انتماءهم بجلاء . والمفارقة هنا هى أن أوديب ليس حاكماً طاغية على الإطلاق ، فهو الابن الشرعى للملك السابق . لكنه يملك مميزات الحاكم الطاغية *Turannos* سواء أكانت خيراً أو شراً : إنه عنيف وقوى ، إلا أنه شاك ضيق الأفق .

إن القول بأن مسرحية أوديب ملكاً هى صورة شاملة لأثينا تحت قيادة بيركليس هو قول يؤكد أن تاريخ المسرحية هو عام ٤٢٩ ق.م . ، أى قبل موت بيركليس مباشرة . فى السنوات الأولى لحرب البلوبينيز حدث وباء فى المدينة بسبب ازدهامها بالمزارعين والغرباء الباحثين عن الأمان من انتهاكات الجيش الإسبرطى . وبرغم سقوط بيركليس ضحية للوباء فإن الكثيرين كانوا يعتقدون ليس فقط فى مسئوليته عن شن الحرب بل أيضاً فى مضاعفة الصعاب الناتجة عنها .

تبدأ مسرحية أوديب ملكاً بصورة مدينة أصابها الطاعون ، ثم يدخل أوديب ويخاطب المواطنين .

أبنائى ، يا آخر سلالة كادموس القديم ، لماذا تتجمعون حول هذه الأضرحة وقد تكلتم بأغصان الغار؟ (١-٣) .

هناك احتمال ضئيل بأن أوديب كان يعنى مخاطبة المتفرجين فى هذا القول ، فالأحداث هنا محددة . وبرغم أن بعض المعلقين يميلون إلى الاعتقاد بأن جمهرة من المواطنين قد دخلت فى بداية هذا المشهد ثم خرجت قبل وصول الجوقة إلا أن أكثر

التفسيرات قبولاً للحرفة المسرحية المستخدمة هو أن الجوقة هي التي دخلت بإعتبارها مواطني طيبة الذين يطلبون العون . هذا الدخول الأول ، أيا ما كانت الطريقة التي ينفذ بها ، لابد وأنه كان يمثل صورة قوية للمشاهدين . ففي العرض الذي أخرجه كارولوس كون في موسم المسرح العالمي في لندن عام ١٩٦٩ ، وحتى على خشبة مسرح تقليدية، استغرق الدخول الأول للجوقة ست دقائق ، وقد كانت صورة المدينة الحزينة قوية لدرجة أنها ظلت شاخصة طوال العرض . وما جعل هذا الدخول بتلك القوة هو أنه حدث في صمت تام . ومن المؤكد أن دخول الجوقة في صمت ليس أمراً اعتيادياً ، لكن الصمت يعد جزءاً من لغة المسرح عند سوفوكليس ، شأن أي كاتب مسرح كلاسيكي .

في مفتتح المسرحية يمثل أوديب الأمل الوحيد في الخلاص ، لكن المشاهد التالية تهز ثقة الجوقة فيه بسبب تكشفات الماضي التي تقوض موقفه . ولاشك أن هذا الانعكاس في الموقف كان يجد تجسيده المادي في العرض المسرحي ، كما أن سوفوكليس ، كما هو متوقع ، يؤكد هذا التجسيد في مجموعة قوية من المؤثرات .

يستخدم سوفوكليس المشهد الثلاثي الأطراف ثلاث مرات ، الأولى هي الشجار العنيف بين كريون وأوديب الذي يوقفه دخول چوكاستا شقيقة الأول ، وزوجة وأم الآخر. والمناسبة الثانية تحتوى على أكثر اللحظات المرئية قوة في المسرحية . فحين يصل الرسول من كورينثه ويخبر أوديب أن والديه المفترضين قد ماتا ، يخبره أوديب عن النبوءة التي تلقاها والتي منعت من العودة إلى كورينثه . ولتهدة مخاوفه فإن الرسول يخبره بأنه ليس ابن ملك كورينثه بل لقيط عثر عليه على جبل كيثايرون . وكل هذا يتم الكشف عنه في حوار مدروس مؤلم ، كما أن أهم شخصية في المشهد لا توقف تدفق الجدل ، لكن في لحظة معينة من المناقشة التي تهدىء مخاوف أوديب والرسول ، تصل چوكاستا إلى معرفة الحقيقة كاملة . إن چوكاستا يجب أن تكون مركز الاهتمام ، وليس أوديب أو الرسول ، فالمسرحية تصل إلى ذروتها مع تعرفها على الحقيقة ، وحين يتحول إليها الرجلان فإنها لاتستطيع إلا تحذير أوديب من الاستمرار ، ثم تدخل لتقتل نفسها .

يتبع سوفوكليس هذا المشهد بمشهد آخر ثلاثى الأطراف وفيه يضطر الراعى الذى عثر على أوديب الطفل أن ييوح بالحقيقة بوضوح حتى تظهر جلية حتى لأوديب . إن التوتر فى هذا المشهد يعتمد على موازنته بالمشهد السابق الذى يعيد إلى أوديب ثقته، التى سرعان ما تتحطم حين يعرف الحقيقة الكاملة ، كما أن الرسول سرعان ما يكتشف تورطه فى الأمر .

إن الصورة المركزية للمسرحية هى ، مرة أخرى ، صورة مرئية تظهر لأول مرة مع ظهور البصير الأعمى تيريزياس ، فهو متردد دائم على هذا المكان المأساوى . إن التضاد البدنى المباشر بين تيريزياس وأوديب واضح للعيان لكنه تضاد مثير مع ذلك . فتيريزياس عجوز وأوديب صغير ، وتيريزياس يقوده طفل بينما يضع أوديب ثقته كلها فى ذاته ، وتيريزياس أعمى البصر لكنه صحيح البصيرة-بينما يعتقد أوديب أنه فائق الذكاء لأنه كان الشخص الذى هزم الهولة .

حين يكتشف أوديب حقيقة ذاته فإنه يفقأ عينيه ، فحين يعمى بصره يصبح قادراً على الفهم الكامل ، وطريقة سوفوكليس فى تجسيد المشهد الذى يعود فيه أوديب وقد أعمى نفسه تؤكد بوضوح على هذا التضاد . وربما يكون التنفيذ قد اعتمد على تغيير الممثل لقناعه قبل هذه العودة إلى المشهد الأخير ، لكن العيان ليستا ما يدل على العمى فى المسرح . فالمشاهد لا يحكم على إنسان بأنه أعمى عن طريق عينيه ولكن عن طريق يديه . يعود أوديب ، القائد الواثق الذى يفخر بقوته وحكمته ، من القصر غير قادر حتى على معرفة موضع قدمه . أما تيريزياس فلديه صبيه ليقوده ، ورجاله لكى يعاونوه ، أما أوديب فلا يقف بجواره أحداً . إن أطفاله يستحضرون أمامه لكنه لا يستطيع إلا أن يشعر بهم فقط . هكذا يكون أوديب فى النهاية معتمداً كلية على الآخرين ، وهكذا يكون انعكاس التوقعات قد وصل إلى منتهاه .

برغم السنوات الطويلة الفاصلة بينهما فإن أوديب فى كولونوس تلتقط خيوطها من حيث أنتهت أوديب ملكاً . وتفتتح المسرحية بدخول الرجل الأعمى أوديب تقوده ابنته انتيجونى ، التى شبت عن الطوق الآن . كما أن أوديب أيضاً قد أصبح عجوزاً لدرجة

أنه يعرف أن هذا المكان سيكون مستقره الأخير . لقد وصلا إلى كولونوس على أطراف أثينا ، والمنظر يدل على بستان ، تقدسه إلهات العذاب . ويرغم حدس أوديب بالنسبة للمكان إلا أن أحد المارة يحذره من الإستقرار فيه ثم يخرج مسرعاً طلباً للعون حين يسأله أوديب عن مكان آمن . لكن سلام البستان سرعان ماينغصه وصول الجوقة :

ابحثوا عنه . من كان ؟ أين هو الآن ؟ أين يمكن أن يكون هذا الغريب ، هذا الرجل الشنيع ؟ ففتشوا عنه ، واحضروه . لا تتركوا حجراً فى موضعه . (١١٨ - ١٢٣) .

هذا الدخول الصاخب ، وليس المحسوب الخطوات كما قال النقاد فيما بعد ، يؤكد عزلة أوديب ، وقد حرم من التواصل مع البشر بسبب ماضيه . تأمر الجوقة أوديب بأن يخرج من البستان وتشير إلى حيث يجب أن يستقر ، لكن اهتمامها فى هذه اللحظة منصب على إنتهاك البستان . وحين يصرح أوديب بهويته تخاف الجوقة من أن يلوثها بمجرد وجوده هناك ، لكنها توافق على إحالة القضية إلى ثيسبيوس .

فى هذا المنعطف بالضبط تصل إسمينى حاملة الأنباء بأن أوديب ، رغم ضعفه ووهنه ، سيكون له ، أو لجسده الميت على الأقل ، أهمية ، ولهذا ترغب طيبة فى عودته إليها . لقد كشفت النبوءة عن أن المكان الذى سترقد فيه عظامه فى النهاية سيكون مكاناً مباركاً ، وأن كريون لا يود أن يفقد هذه الفرصة . وحين يعرض ثيسبيوس الصداقة والملاجئ يقبل أوديب ممتناً ، لكن كريون الذى اختطف إسمينى ، يعارضه ولهذا فإنه يخطط لإصطحاب انتيجونى وأوديب أيضاً . هنا ، كما فى مواضع أخرى ، تبرز انعدام جيلة أوديب :

انتيجونى : يا أصدقائى ، يا أصدقائى ، اننى انتزع بعيداً .

أوديب : طفلى ، أين أنت ؟

انتيجونى : انتزع بعيداً .

أوديب : افردى ذراعيك .

انتيجونى : لا أستطيع .

كـريون : خذوها للخارج .

أوديب : آه ، يا القلة حيلتى .

كـريون : لن يمكنك بعد الآن أن تتوكأ على هذين العكازين.(٨٤٣-٨٤٩).

وبرغم تدخل الجوقة فإن كريون يحاول إرغام أوديب أيضاً على الخروج ولا يوقفه إلا عودة ثيسبيوس الذى ينتقد أوديب ويعيد إليه ابنتيه . غير أن وصول بولينيكيس ابن أوديب يضخم من طبيعة المسرحية باعتبارها قائمة على سلسلة من الفواصل التمثيلية، لكنه وصول يؤكد على نقطتها الجوهرية وهى أن الناس ، باستثناء أثينا ، مهتمون بأوديب اهتماماً يتفق مع مصلحتهم فيه .

هناك بعض التشابهات المثيرة هنا مع المراحل الأخيرة لبعض كتاب المسرح ، يبرز شكسبير وإبسن من بينهم . فبحث الرجل العجوز عن الهدوء وعن مأوى لعظام جسده، يحمل بين طياته رغبة ذاتية لهؤلاء الكتاب . وليس من الغريب فى رأى الربط بين قصة ابن سوفوكليس الذى حاول الحصول على حكم قانونى باضطراب أبيه العلى نتيجة للشيخوخة وبين انفجارات أوديب العنيفة لطرده بولينيكيس .

لكن المسرحية لا يمكن أن تنتهى بتلك المראה ، ولهذا فإن سوفوكليس يحقق التحول، بعد مغادرة بولينيكيس . وربما لا تكون تلك النهاية فى قوة وكثافة المشهد الذى ينهى به أيسخيلوس الأورستية ، لكن تغير سيماء أوديب له جماله الخاص : فى قلب الرعد القاصف والبرق المضىء (كما تصف الجوقة المشهد) يتعرف أوديب على إشارة تدل على اقتراب حياته من النهاية . وفى لحظة مثيرة تعتمد قوتها المسرحية كلية على رؤية المشاهدين لضعف أوديب خلال الخمسمائة سطر الأولى ، يقول أوديب هذه الكلمات :

والآن يا أطفالى اتبعونى . سوف أكون قائدكم الرائع ، تماماً كما كنتم أنتم قادتى . تعالوا ، لكن لا تلمسونى . دعونى أعثر على القبر المقدر أن أتوارى فيه . من هذا الطريق ، من هذا الطريق . من هذا الطريق يقودنى هيرميس ، دليل الموتى . (١٥٤٣-١٥٤٨).

بخطوات واثقة ورؤيا واضحة يقود الرجل العجوز المطأطىء رأسه ابنتيه والملك خارجاً عبر المر الجانبى ، وهذا المشهد لا يضاويه مشهد آخر فى الدراما الإغريقية فى الدلالة على الإيمان بالحكمة الإلهية . ومن المنطقى أن تفترض الجوقة أن الرجل ذاهب ليلقى حتفه :

أواه يا ابن الأرض وتارتاروس ، إنى اتضرع لك لتصحبه أمناً إلى مستقر الموتى . (١٥٧٣-١٥٧٦) .

ذلك هو تضرعهم ، لكن الرسول الذى يقص ما حدث يكشف عن شىء أكثر غموضاً . فبعد أن ودع أوديب ابنتيه استمع إلى صوت يستدعيه . نظر الرسول والابنتان بعيداً ، وحين استداروا كان أوديب قد اختفى . ثم تعود أنتيجونى وإسمينى يرثيان أبيهما رثاء مشوباً بالارتياح لأن أبيهما وجد الراحة أخيراً . وتنتهى المسرحية بحالة من الإثارة والتعجب مما حدث .

وأخيراً ، لو قلنا أن ايسخيلوس كان يرسم بفرشاة كبيرة ويهتم باللحظات المفاجئة المؤثرة ، فإن سوفوكليس يستخدم تقنيته الدرامية ليخلق التعاطف مع الإنسان الفرد . ونحن هنا أمام نوع من الواقعية لكن مصطلح "الواقعية" ذا معانٍ نسبية ، وليس من السهل مقارنة واقعية سوفوكليس بالتهكمية العصرية ليوربيديس الذى يجب أن نلتفت إليه الآن .

يوربيديس التراجيديات

ترك يوربيديس تسع عشرة مسرحية للأجيال التالية، وربما كان من حسن الحظ أن عددا كبيرا من مسرحياته قد وصل إلينا بالمقارنة بالاعداد القليلة التي وصلتنا من أعمال أيسخيلوس وسوفوكليس، وكل واحدة من هذه المسرحيات تصلح لأن تكون نموذجا لمنهج الدرامى. ويمكننا القول ببساطة أن يوربيديس يستخدم تقنية المفاجأة. وفى بعض الأحيان يكون الأثر الناتج يشبه الصدمة، وفى بعضها الآخر يكون هزليا. وفى بعض الأحيان يكون النص الذى وصل إلى أيدينا مثيرا للحيرة لدرجة تتطلب التنقيح، حتى لو لم يكن هناك دليل ظاهرى على عبث بالنص. ويبدو أن الكثير من التعديلات التي أدخلت على النصوص قد حدثت قبل أن يقدم ليكورجوس Lycurgus قانونه فى نهايات القرن الرابع قبل الميلاد لنمذجة النصوص التي تحيز الناقد بشدة فى كيفية تفسير أو شرح أهداف يوربيديس. وعلى سبيل المثال، ففي مسرحية أوريسست حين يجادل منيلاوس أوريسست، الذي يقف على سطح القصر موجه سيفه إلى رقبة هيرميون، ويوجه حديثه إلى بيلاديس رفيق أوريسست قائلا: "وأنت يا بيلاديس، هل أنت شريكه فى هذا القتل؟". فإن أوريسست هو الذى يجيب قائلا "أنه يقول هذا، رغم صمته. ثق فيما أقول".

ماذا يمكننا أن نستنتج من مثل هذا الحوار فى مثل هذا الوقت؟ هل يؤدى الحوار إلى الإشارة إلى معارضة بيلاديس للمشاركة؟ هل يمكن أن يكون قصد منيلاوس هو إلقاء أوريسست لإنقاذ حياة إبنته؟ أم أن أوريسست يغطى على عدم قدرة بيلاديس على الكلام لأن الدور يلعبه ممثل "إضافى" فى تلك اللحظة، لأن المتاح هو استخدام ثلاثة ممثلين فقط والثالث على وشك الظهور فى نور أبوللو؟

إن أنواعا عديدة من المآزق تظهر عند تقييم مثل هذا المشهد، واقتراح أى حل نهائى يمكن أن يكون أمرا طائشا. ما يستطيع المرء أن يقوله بثقة هو أن الصورة المسرحية المقدمة فى هذه اللحظة صورة غير اعتيادية وفعالة. فهناك منيلاوس وجنوده يدقون على الباب الموصل فى المستوى الأسفل، وأوريست وبيلاديس على السطح، وقد اتخذا هيرميون رهينة، وهما يحملان المشاعل ويهددان بإحراق القصر. كما أن أبوللو على وشك الحضور فى أى لحظة وفى صحبته جثمان هيلينى زوجة منيلاوس، لكى يحل جميع مشاكلهم عن طريق إخبار أوريست ألا يذبح هيرميون بل أن يتزوجها بدلا من ذلك.

إن أبرز الفوارق بين يوربيديس ومن سبقه من كتاب المسرح يتضح فى اللغة الدرامية التى يستخدمها. أنظر مثلا القطعة الحوارية التالية من مسرحية جنون هرقل حيث يخاطب ليكوس كلا من أمفيتريون وميجارا والد وزوجة هرقل:

إنكما تستظهران حزنكما خلف حدود المعقول، لأنكما يجب أن تموتا،
فأنت واحد ملأ اليونان بالتفاخر الأجوف عن الطريقة التى شارك بها
زيوس فى إنجاب ابنك، والأخرى فخورة بأن تكون زوجة لأنبل الرجال
الأحياء. مالذى كان رائعا فيما فعله هرقل؟ أنه قتل العدار* فى مستنقع؟
أم أنه قتل أسد نيميا؟ لقد أوقعه فى شرك، ويقول أنه خنقه بيديه
المجرتين. {١٤٦-١٥٢}

أو أنظر إلى حديث أورست إلى أخته فى مسرحية إفيجينيا فى تاوروس:

حتى الآلهة، برغم كل أسباب حكمتهم، لا يمكن الثقة بهم أكثر من كونهم
أحلاما هاربة. فبين الآلهة، كما بين الرجال الفنانين، تسود الفوضى.
{٥٧٠-٥٧٣}.

* العدار هو أفعوان خرافى ذو تسعة رؤوس قتله هرقل، وكان كلما قطع رأسا نبت له رأسان
جديدان. {المترجم}

أو أنظر، مرة أخرى، إلى قول هيرميون لأندروماك في مسرحية أندروماك:

لقد وصلت إلى غاية الصفاقة، أيتها الحقيرة، لقد نمت مع الرجل الذي
قتل زوجك، وحملت أبناء القاتل. هكذا البرابرة جميعهم. الأب ينام مع
ابنته، والأم مع ابنها. والأخ والأخت يفعلانها. والأقربون يتقدمون على
أشلاء نويهم، ولا قانون يوقفهم. {١٧٧-١٧٠}

وترد المتهمه أندروماك على هذا برفق قائلة:

إن الأمر لا يحتاج إلي عقاقيري لابعاد زوجك عنك، فحقيقة أنك لست
أهلا للمعاشرة كانت واضحة... آه ياهكتور العزيز، فحتى حين ضللتك
أفروديت كنت أصبر على آخر معشوقاتك، وأرضع أبناءك غير الشرعيين
حتى أجنيك المرارة. وقد فعلت هذا، كما يجب على الزوجة أن تفعل،
بدافع تلبية واجبات الزوج. لكنك تغارين على زوجك لدرجة لا تجعلك
تجروين على تركه يتعرض لقطرات الندى. وإذا ماتعلق الأمر بالصبر
إلى الرجال فلا تحاولي منافسة هيليني. فالابنة الحكيمة تتجنب رذيلة
الأم. {٢٠٥-٢٠٦، ٢٢٢-٢٣١}

أيا ما كانت الإضافات التي أضيفت إلى مسرحيات يوربيديس فإنه يجب علينا أن
نفترض أن غالبية هذه الأحاديث، وهناك العديد من الأمثلة التي يمكننا أن نختار من
بينها، كانت قد كتبت بواسطة يوربيديس ولا يمكن أن يكتب مثلها أيسخيلوس أو
سوفوكليس. وحين يكون القدر بهذه القسوة، والتحرر من الهم بهذه الخشونة، فلا
يمكن أن تكون هناك مفاجأة في أن يوربيديس كان أكثر كتاب المسرح الذين اتهموا
بتبني مواقف شخصياته الدرامية. فبينما يستطيع سوفوكليس تقديم الجدل بين
أنتيغوني وإسميني وكريون باعتباره الصدام الحتمي بين وجهات نظر متعارضة لا
يمكن التوفيق بينها، نجد أن يوربيديس يبدع مجادلين يحكمهم اليأس أو الضغينة، أو
أي نوع من أنواع العواطف الذاتية والمسممة. وبعض شخصيات يوربيديس يذكرون

بالسياسيين أو المحامين، وبعضها الآخر يبدو مثل الشهود الملتأين، لكنهم يتحدثون بلغة العصر الذى عاش فيه يوربيديس. وربما يمكننا النظر إلى الأورستية باعتبارها وسيلة الكاتب لتقديم رأيه في العلاقة بين العدل والديمقراطية المعاصرة، لكن الأحداث تجرى فيما قبل التاريخ. أما في مسرحية أوريسيت فإن يوربيديس يقدم بطله وقد تعرض للنقد بسبب عدم لجوئه الى النظام التشريعى غير البعيد عن أثينا التى يكتب فيها.

بهذه الطريقة يؤسس يوربيديس روحا للشعب يمكن النظر اليها باعتبارها تعكس حالة التمزق بسبب الحرب فى نهايات القرن الخامس قبل الميلاد، هذا إن لم يتم النظر إليها باعتبارها كاشفة عن توجهاته الشخصية. ومن الواضح أن هناك خطورة فى البحث عن سمات الرجل من خلال الحالة النفسية السائدة فى أعماله، لكن يوربيديس لم يكن سينيكاً، يجلس وقوراً فى مكتبه ويبدع أعمالاً درامية نظرية وفقاً لقوالب تحقق أهدافاً أخلاقية. فالصورة التى يقدمها أريستوفانيس عنه، وبصرف النظر عن حرية التصرف التى يمارسها كاتب الكوميديا، لا بد وأن تكون قريبة لأذهان المتفرجين الأثينيين فى ذلك الوقت. بل ربما كان الأمر هو أن يوربيديس كان ينهل من حياته الخاصة، كما فعل سترندبرج، وعلى هذا فإن شخصيات هيلينى فى مسرحياته، وهى الشخصيات التى تتراوح بين المتسربة قليلاً والطائشة، يعكس علاقاته التعسة مع النساء. ذلك هو النوع من الكتاب الذى كانه يوربيديس، كما أن مسرحياته ذاتها تشجع على التفحص فى حياة الرجل، وإذا ماكان لنا أن نثق فى أريستوفانيس فإن الأثينيين كانوا على نفس الدرجة من الاهتمام بيوربيديس ومسرحياته.

إن موهبة يوربيديس ككاتب مسرحى تكمن فى قدرته على تحديد العواطف والاستجابات المعقدة والواقعية فى مسرحياته التى كانت تقدم فى نفس الظروف الموضوعية التى كانت تقدم فيها معظم مسرحيات سوفوكليس. وقد وصف باحث القرن التاسع عشر وليام ميرى هذا المنهج بأنه "خمر جديدة فى دنان قديمة"، لكن الأمر لا يتوقف عند هذا، بل يحتاج إلى قفزة ذهنية بارعة لتقدير كيفية استجابة المتفرج الأثينى

لمقولات شخصيات يوربيديس لأول مرة من خلال مهرجان يستهدف دمج الطقوس الديني بالاحتفال المدني. فالمقولات الوطنية التي كانت تلقى استحسان المتفرجين جميعهم ربما تستثير ضحكنا ونحن على مسافة ٢٤٠٠ سنة وإن أثارتها بدرجة أقل من مقولات مشابهة قيلت في مسارحنا من أقل من مائة سنة. ولكن كيف نذكر أنفسنا بأن ميديا وفيدرا وأندروماك كانوا ممثلين ذكورا يرتدون أقنعة. ومع ذلك فقد كانت تلك هي الطريقة التي يرسم بها يوربيديس صوره: المسرح مسرح سوفوكليس، والمقولات جدلية، فلسفية، حياتية.

لم تتسبب الظروف الموضوعية لخشبة المسرح في تعطيل يوربيديس لأنه زواج بين المرئي والمسموع بشكل متعمد، كما لم تعوقه أبدا المشكلات التي تطرأ أحيانا من هذه المزاجية، كما يشير بذلك بعض كارهيه بل بعض المدافعين عنه. لقد حدد يوربيديس هدفه في التركيز الذهني بشكل قد نطلق عليه اليوم "بريختي" بشكل عام. وربما كان هذا يفسر جزئيا سبب تركيزه على الشخصيات النسائية لدرجة أن أربعة عشرة جوقة تراجيدية فالمسرحية التاسعة عشرة ساتيرية تتكون من نساء، منها ثمان مسرحيات مسماة بأسماء بطلاتها.

علينا إذن أن نبحث في مسرحيات يوربيديس عن الاحساس المسرحي القار في الانقلاب الدرامي 'لفاجي' أكثر من بحثنا عن الصورة المعتمدة على الموضوع، وقد كانت تلك تقنية جديدة بالنسبة للمتفرجين والشخصيات الدرامية على حد سواء. ومعظم مسرحيات يوربيديس تقدم نماذجاً لهذه التقنية، ولو كان أرسطو قد عد سلاحاً "الانقلاب" *Peripeteia* و"التعرف" *anagnorisis* باعتبارهما من مكونات أى تراجيديا فإنه يبقى ليوربيديس تفريده في استخدامهما. ولقد بقيت مسرحيات ليوربيديس تفوق ما بقي من مسرحيات أيسخيلوس وسوفوكليس معا، وسوف يكون أمرا مضجرا في هذا السياق أن ننظر إلى كل منهم علي حدة وسوف أفحص خمس منهم في الفصل التالي كمسرحيات كوميدية، رغم أنهم ليسوا كوميديا تحت أى تعريف كلاسيكي. الأولى *كيكلوبس Cyclops*، وهي المسرحية الساتيرية الوحيدة الكاملة التي

بقيت، والكستيس وكانت الأخيرة ضمن مجموعتها وإن لم تكن ساتيرية ولا تراجيدية، و
افيجينيا فى تاوروس، و هيليني و إيون يصنفن تراجيديات لكن جوههم يبشر بالكوميديا
الجديدة فى القرن الرابع وما بعده.

وهناك خمس مسرحيات أخرى، ميديا و جنون هرقل و الطرواديات و ألكترا
وعابدات باخوس، تظهر تطورا إيجابيا فى التقنية المسرحية بشكل يحتم النظر إليهم
بشكل منفرد. وبدلا من تجاهل التسع مسرحيات الأخرى بشكل قد يدل على تفضيل
خادع للمسرحيات الأخرى فسوف أتعامل معهم كمجموعة بهدف واحد هو الإشارة الى
بعض الملامح المشتركة بينهم. إن النظرة الشاملة لأعمال يوربيديس تكشف عن اهتمامه
الكبير بكيفية صنع المسرح، وقد يتشارك أيسخيلوس وسوفوكليس فى هذا، لكن
اكتشاف غايات تلك الصنعة كان هدفا فى حد ذاته عند يوربيديس.

تفرض المستجيرات مشكلة محددة تتعلق بالجوقة وهى مشكلة تهدد أى محاولة
لاستخدام نصوص المسرحيات الإغريقية لتفسير الفعل الدرامى. وهى مسرحية متطرفة
فى وطنيتها، وربما استلهمت بعض أحداث حرب البلونينيز، فالموضوع الرئيسى فيها
هو مصير الأجساد السبعة التي قتلت فى الهجوم على طيبة، وهو الموضوع الذى عالجه
أيسخيلوس دراميا فى مسرحيته سبعة ضد طيبة. والجوقة تتكون من أمهات الأبطال
السبعة، لكن المشكلة ببساطة أنه لا يتوفر فى المسرحية هذا العدد من الأمهات. ففى
البرولوج تتحدث آيثرا عنهن باعتبارهن سبع، برغم أن بولينيكيس واحد من الأبطال
وهو ابن جوكاستا. وچوكاستا تظهر فى المسرحية، لكنها لا تظهر باعتبارها واحدة من
الجوقة. وهكذا يكون الباقي ست نساء يكون مع تابعاتهن مايقرب من اثنتى عشرة
امراة. لكن هذا الرقم هو نفس رقم الجوقة، كما يعتقد، عند أيسخيلوس، وهو الرقم
الذى زاده سوفوكليس إلى خمسة عشرة.

ويزداد الأمر تعقيدا بتقديم أجساد الأبطال الموتى، فليس جسد بولينيكيس وحده هو
الذى لا يظهر بينهم لكن جسد أمفياريوس ابن أويكليس لا يظهر أيضا حيث كان حظه
حسنا حين حملته الآلهة بعيدا حينما كان حيا والأمهات اللائى من المفترض أن يكن

ست، إن لم يكن خمس، يستمعن إلى تأبين المقتولين وينشدن ترنيمة جنازية: "الأمهات السبع اللاتي ولدن سبعة أبناء" والأجساد الميتة تحرق معا باستثناء جسد كابانيوس الذي تقفز زوجته إيفادنى فى محرقة من سطح القصر وأم إيفادنى هى أيضا واحدة من الأمهات "السبع"، لكنها لا تصدر أى رد فعل فردى تجاه هذا الانتحار غير العادى، بعد هذا يعود أبناء القتلى برمادهم، ومن المنطقى أن يكون هذا رماد خمسة فقط وعند هذه النقطة يكون المخرج الذى يود اخراج هذه المسرحية قد وصل إلى حافة الجنون.

من المفترض بشكل عام إن جوقة مسرحية أيسخيلوس المستجيرات (والتي تعالج موضوعا مختلفا تماما) تتكون من اثنتي عشرة امرأة يمثلن بنات داناؤوس الخمسين. وهذا يتفق تماما مع الدراما التى تقدم أكثر الايماءات روتينية صوب الواقعية. لكنه أمر مختلف تماما أن تكون هناك جوقة، خاصة فى مسرحية ليوربيديس، تعلن أنها تتكون من سبع أمهات لسبعة أبطال موتى، بينما يجب أن يكون عددهن أقل كأمهات، وأكثر كجوقة.

وليس هناك حل مرض لهذه المعضلة برغم تقديم عدد من الحلول عبر السنين. فالأمر يبدو وكأننا نواجه باختصار بسبب نص لاعادة عرض فى القرن الرابع، أو بسابقة تفصل تماما بين الكلمة المنطوقة والتجسيد على خشبة المسرح. والأمر فى ظاهرة يبدو هنا وكأن الجوقة تتكون من مجموعة لا يتم توظيفها على المستوى الفردى الذى يعلنه عن أنفسهن. لكن الصورة المركزية للأمهات والأبناء فى حال الأسى والتي تناقض كل الأحاديث السياسية عن استحالة تجنب الحرب تمثل تعليقا قويا، لكن تجسيد النص بحالته الراهنة يمثل مشكلة لا حل لها إلا عن طريق افتراض أن الجوقة تلعب دور "الأمومة" فى كليتها. وذلك الحل يمثل تحذيرا مفيدا ضد خلط المستويين الحرفى والمجازى فى تفسير النصوص المسرحية حتى لو كانت نصوصا مسرحية إغريقية متأخرة.

تحتوى مسرحية أوريسست على قدر ضخم من الأحداث الدرامية، بعض منها ينتمى بوضوح الى الكوميديا، لكن الجو العام جو وحشى. وبطلة مسرحية إلكترا تبدو هنا شخصية أكثر نفعية، وهى مخلصه لأخ ظاهر التشوش بسبب ضميره، وليس بسبب ربات العذاب كما تعلن هى. والسبب هو أن أحداث المسرحية تقع فى أرجوس فى

اللحظات التالية لقتل كليتمنسترا، بينما يتلقى أوريسست وإكثرا تعاطفا مقتصدا عن فعلهما لأن لأرجوس نظام تشريعى قادر على التعامل مع أى نزاع أسرى، حتى ذلك الذى يتوارثه آل أترىوس. والمحكمة الأرجوسية مصممة على أن يتم رجم أوريسست وإكثرا بالأحجار لحد الموت. والطريقة التى يهربان بها من هذا المصير تمثل جوهر الحبكة الدرامية، لكن تطورات الأحداث تكشف عن كونهما، مع بيلاديس أيضاً، أكثر قسوة ووحشية مما كانت أمهما. والهروب من الحكم الصادر، فإن بيلاديس وأوريسست يقتلان هيلينى أولاً، بينما تقوم الكثرا بحثهما قائلة: "اقتلاها، انبجها، دمرها. وجها إليها سيفاكما معاً، وأغرساهما فى جسدها". ثم إنهما يقومان بالقبض على هرميون ابنة هيلينى: "إمسكاها، إمسكاها. وأخرساها، وضعا السيف فى زورها". ومن النادر أن تظهر التراجيديا الإغريقية بعض مشاهد العنف، لكن يوربيديس هنا يقدم شخصيات تعيش على هذا العنف ومن أجله فقط. وبرغم هذا فإن الجو العام يتم تخفيفه بواسطة رسول يرطن بالاغريقية المبسطة، ثم بواسطة دخول جوقة صممت بسلطانها لى تلفت الانتباه الى لا تساق حضورها. وهاتان المناسبتان سوف يوضحان فى الفصل القادم رغبة يوربيديس فيما هو كوميدي.

ربما كانت هناك تعديلات أدخلت فى القرن الرابع على نص أوريسست، وهناك بالتأكيد صعوبات تتعلق بعدة نصوص أخرى، ولا بد من الحرص قبل ادعاء ابتكار يوربيديس لتقنية مسرحية لم يدعيها هو نفسه، وتمثل مسرحيته افيجينيا فى أوليس نموذجاً يمكن الإحالة إليه فى هذا السياق. إن قصة خداع أجاممنون لكليتمنسترا حتى يستقدم ابنتهما إلى أوليس بادعاء عقد قرانها على أخيل بينما يخفى نيته فى التضحية بها، تحتوي على نهاية يرفضها الدارسون بالإجماع باعتبارها منحولة. وهم يرفضونها لأنها تفقد التراجيديا قوتها، إذ يصل الرسول ليعلم أن افيجينيا قد رفعت فى اللحظة الأخيرة وفديت بوعلى. ورغم أن هذه النهاية تقلل بخاصة من تأثير المسرحية إلا أنها تؤدي إلى توضيح وتأكيد الأوجه الإيجابية للقصة التى تبدو شديدة القسوة من خلال الحبكة وحدها. إن الاسطورة هى نقطة البداية عند يوربيديس، وهى تقول أن أجاممنون قد ضحى فعلياً بابنته. وكعادته فإن يوربيديس يبحث عن أبعاد جديدة فى القصة، كما

يركز علي نقاط مختلفة، وهذا ما يتيح له نسخة مختلفة للأسطورة. وكما سنرى فيما بعد، فقد تعامل يوربيديس مع قصة هيلينى بنفس الطريقة.

فى أفيجينيا فى أوليس، نحن نتعامل مرة أخرى مع عائلة، كما أن المسرحية تحتوى على احتكاكات جسدية بين الشخصيات ربما أكثر من أى تراجيدى أخرى، وهى عادة إحتكاكات ودية. منيلاوس على سبيل المثال يصارع "الرجل العجوز" بسبب خطاب يحمله نيابة عن أجاممنون، لكن الأخوين سرعان ما يتصافحان فى تواد. وحين تصل إفيجينيا يتضح أنها ابنة مخلصه تعانق أبيها بعاطفة حقيقية وتغضب بسبب إبعادها عنه. وقد أحضرت إفيجينيا وأمها كليتمنسترا معهما الطفل أوريس، ويتم التعامل معه كجزء عضوى فى أسرة أجاممنون، وأيضا كعنصر يذكر الجمهور بتغير حظ هذه الأسرة فى المستقبل. كما أن كليتمنسترا تطلب عوناً مادياً للنزول من العربة التى تصل فيها، ثم يجد أخيل، الذى لا يعلم شيئاً عن خدعة الزواج، أنها تصافحه باعتباره زوج ابنتها القادم. وذروة القصة توضح هذا كله. فإفيجينيا تقبل أن يتم التضحية بها، وهى تعانق الطفل أوريس، ولكنها ترفض عرض أمها أن تصطحبها متطوعة فى لحظاتها الأخيرة. مثل هذه الأفعال التى يحتويها النص تشير إلى نموذج سلوكى ملئ بالعواطف الصغيرة والكرم النبيل بقدر ما تسمح القصة ذاتها. والنهاية التى تنقذ أفيجينيا من الذبح، وتشير الى عودة الوئام بين أجاممنون وكليتمنسترا ربما تكون نهاية جوفاء إلى حد ما، ولكنها على أى حال تتسق مع المنهج العام للكاتب المسرحى.

إفيجينيا فى أوليس واحدة من قليل من المسرحيات التى تبدأ أحداثها ليلاً. والكثيرا نموذج آخر، ولكن حدث مسرحية ريسوس كله مقصود به أن يقع تحت غطاء الليل. والظلام هنا يتحول إلى عنصر من عناصر الدعابة الداخلية التى يقدمها يوربيديس كنوع من الإجلال لحقيقة أن المسرح ليس إلا مسرحاً رغم كل شئ. وريسوس مسرحية مريكة، وقد صنفت كمسرحية مبكرة، وأحياناً متأخرة، فى أعمال يوربيديس، بل قيل أنها منتحلة، بناء على دلائل نصية ولغوية عديدة، وهى الوسائل النقدية النموذجية المتاحة لتحديد نسب مثل هذه الأعمال المحيرة. إن ريسوس هى المسرحية الوحيدة

الباقية التي تتعامل مع أحد أحداث الإلياذة، لكنها تتعامل معها بطريقة غير قوية. فهناك جوقة من الحراس، لكن وظيفة الحراسة تقلب فيها على صفة الجوقة. وهذه الجوقة تترك المسرح حين لا يظهر الحراس الذين سيحلون محلهم، لكنهم يعودون في الوقت المناسب للقبض على أوديسيوس وديموديس اللذان تسللا إلى المعسكر الطروادي، ثم يتركانهما لأن أوديسيوس يعرف كلمة السر ويعلن أنه رأى بعض مقتحمي المعسكر. إننا إذا ما شاهدنا عرضا حديثا يقدم في مسرح دلفي ليلا لا يمكن أن نمنع أنفسنا من النظر إلى هذه الأحداث باعتبارها مضحكة قليلا، خاصة وأن المشهد الذي يغيب فيه الحراس يشهد محاولات الالهة أثينا خداع أوديسيوس بادعائها أنها أفروديت.

ما أود الإشارة إليه بالطبع هو أن كل هذا التشوش يعزى الى الظلام، كما هو الحال في أوبرا بكين الكلاسيكية ومسرحية بيتر شافر كوميديا سوداء. وسواء أكان الفعل الدرامي يقدم كاملا كما لو أن الشخصيات غير قادرة على أن ترى بعضها البعض، أو أن الحراس كانوا يحملون مشاعلا، أو باستخدام أى وسيلة أخرى، فإن مسرحية ريسوس، شأن مسرحية أوريسست، حافلة بالافعال والأحداث، وإذا ما كان يبدو أنها تفتقد وهج أفضل أعمال يوربيديس فإنها تستكشف عمق التناقض بين المظاهر الخارجية والداخلية، وهو ما يحكم تقنية يوربيديس المسرحية.

و أندروماك مسرحية أخرى تظهر مشكلات عديدة أمام المعلقين، ولكن سببها هذه المرة يعود إلى قصة رويت فيما بعد عن أنها لم تقدم في أثينا، على الأقل بعد أن كتبت مباشرة. وفي هذه المسرحية يتم الربط مجددا وبشكل مبدئي بين التباينات المرئية وبين تقلبات الحظ. لقد تزوجت أندروماك، زوجة هكتور السابقة، من نيوبتوليموس بعد أن أصبحت من حقه بعد اجتياح طروادة. لكن الأمان الآن أصبح مهددا لأن هرميون، زوجة نيو بتوليموس، تريد بدورها قتل "الزوجة - الأسيرة". لكن بيليوس ينقذ أندروماك وابنها، بينما تجد هرميون نفسها في خطر. وفجأة يصل أوريسست ثم يخرج ليقتل

نيوبتوليموس. ويتطور الأحداث يصل ثيتيس من خلال الآلة الإلهية* ليخبر أندروماك أن تتزوج من هيلينوس في مولوسيا. وكل هذه التحولات المفاجئة يصاحبها ويقويها بعض الأداء الجسدي مثل ربط أندروماك وإبناها معا حتى يتم إنقاذهما، ومثل حالة الاضطراب التي تنتاب هرميون فتمزق شعرها في.يأس. لكن الاهتمام الأساسي في المسرحية يكمن في التصادمات الهائلة بين الشخصيات الرئيسية بسبب الضغائن المتبادلة، والتي أشرت إلى بعضها من قبل.

أما مسرحية هيكوبى فتقدم التغيرات من حالة الضعف إلى حالة القوة مثلما يحدث في مسرحية الطرواديات، مع بعض الملامح التي تجعلها مسرحية متفردة. تفتتح المسرحية بمقدمة تعرض شبح بوليديوروس، آخر أبناء هيكوبى الأحياء، والتي لا تعلم هى شيئاً عن موته إلا فيما بعد. هذا الشبح، كصورة للجدوى، يوازيه شبح آخر هو شبح أخيل الذى يجب أن يضحى له بابنة هيكوبى، بوليكسينا، ولكن هذا الشبح لا يشارك مباشرة فى الحدث الدرامى. هذا المؤثر يكمل دورته حين تتم إعادة جثة مغطاة بعد خروج بوليكسينا لتتم التضحية بها. لكن الأم تزيج الغطاء لتكتشف أن الجثة ليست جثة ابنتها التي شحذت نفسها لاستقبالها، لكنها جثة ابنها الذى كانت تعتقد أنه حى، والذى يعلم المتفرج بموته.

تنتاب هيكوبى قوة نادرة. ورغم تضاول مكانتها بعد أن كانت ملكة لطروادة فإنها تصمم على الانتقام من بوليمستور قاتل إبنها. وبدافع من إحساس زائف بالأمن، يدخل بوليمستور إلى خيمتها مصطحباً أبناءه. لكن تابعات هيكوبى يهاجمن الأبناء ويقتلوهم، ويسلب الأب بصره. إن أول دخول لهيكوبى في المسرحية يكون على أربع، كما يشهد بذلك شبح أبنها، أما الآن فهو دور بوليمستور لكى يزحف قائلاً: "هل أصبح لزاماً على أن أمشى على أربع كحيوان جبلى، أنقل قدمي إثر يدي؟". تقف هيكوبى قاسية فى تلك الأثناء تشهد قيام بوليمستور بدور "الرسول" النبئ عن مصيره، وبدور المتنبي بمستقبل هيكوبى وأجاممنون.

* هى عربة أو شبه زورق معلق فى الهواء أو فوق سطح المنظر، ويتحرك عن طريق حبال جانبية، وهى حيلة يستخدمها المؤلف الدرامى لحل تعقد المسرحية فجأة وبيون مقدمات درامية [المترجم]

وتشهد مسرحية الفينيقيات ظهور رجل أعمى فى لحظة الذروة، لكن تلك مسرحية تجرى أحداثها أثناء الحرب الأهلية فى طيبة، وهذا الرجل هو أوديب. وتفتتح چوكاستا المسرحية وهى تعلن مباشرة الفارق بين هذا وبين مسرحية سوفوكليس الكلاسيكية. الآن، وبعد وقت طويل من الأحداث التى تشكل أوديب ملكا، مازال أوديب يعيش فى طيبة، لكنه محبوس بأمر أبنائه. وبرغم موافقة ايتوكليس على تبادل الحكم سنويا فإنه ينتوى الاستمرار فى الحكم. وبعد أن تهىء چوكاستا المشهد يقابلنا مقطع شبيه بمفتتح مسرحية ترويلوس وكريسيدا، حين يتم أخذ أنتيجونى إلى سطح القصر، عن طريق وسيلة مرئية مثل سلم يصعد من أرضية خشبة المسرح إلى السطح، لكى تقدم تقريرها عن القوى المتصارعة.

إن الحرب الأهلية التى تبثلى المدينة بأسرها يتم تقديمها من خلال العلاقات الأسرية التى تتجسد فى چوكاستا وأبنائها أنتيجونى وبولينيكيس وأيتوكليس وأخيها كريون وابنه مينويكوس. وحتى الجوقة التى تمنح المسرحية إسمها، تمت بصلة قرابة بعيدة لهم، وإن لم يكن من طيبة، ومن هذا الموقع تقدم الجوقة تقييمها الموضوعى للأحداث. يقتل ايتوكليس وبولينيكيس أحدهما الآخر، وتنتحر چوكاستا، وتعاد جثث كل الموتى إلى خشبة المسرح. فى تلك اللحظة فقط يدخل أوديب إلى خشبة المسرح، مجبرا على الاستماع الى جدل أنتيجونى مع كريون. وفى مشهد ختامى مؤثر يتحسس الرجل الأعمى وجوه زوجته الميتة وابنيه الراقدين أحدهما فوق الآخر. لقد تفادى أيسخيلوس فى مسرحيته سبعة ضد طيبة تقديم أى صراع بين الأخوين المتحاربين على خشبة المسرح، لكن يوربيديس فى الفينيقيات يقدم هذا الصراع، لكنه لا يقدم دائما المشاهد المتوقعة.

فى مسرحية هيبوليتوس لا يلتقى البطل أبدا زوجة أبيه فيدرا التى تقودها عواطفها تجاهه الى الانتحار بعد أن تترك رسالة تتهمه فيها باغتصابها. ويؤطر المسرحية وصول الإلهتين أفروديت وأرتميس، الأولى تنتبأ بأحداث المسرحية وتعترف بكرهاها هيبوليتوس، والثانية تكشف عن نفسها فى النهاية لكى تقنع ثيسسيوس ببراءة ابنه. لكن

المسرحية ذاتها تبدأ بشكل غير اعتيادي مع دخول جوقة الصيادين الذين يتناسبون مع عالم أوبريت فيينا أكثر مما يتناسبون مع تراجيديا إغريقية. وبمجرد خروج هذه الجوقة تدخل الجوقة الرئيسية، وهي تتكون من مجموعة من النسوة المحليين. وفي الثلث التالي للمسرحية لا تظهر أى شخصية مذكورة على الإطلاق. والمسرحية تعرض لحالات نفسية متطرفة فيما بين دخول هيبوليتوس مع الصيادين وموته على خشبة المسرح، لكن تلك الحالات ليست إلا امتدادات للانقلاب الدرامي من السعادة إلى البؤس. وكما فى مسرحيات أخرى ليوربيديس تتضخم تلك الأحداث بواسطة التناقضات الجسدية، عادة فى شكل قوة أو ضعف. فنحن نرى هيبوليتوس أول مرة وهو فى كامل عدته كصياد، مصحوبا بتابعية وعدة الصيد، وذلك لخلق التناقض مع صورته فيما بعد كشخص منكسر يعاد لكى يلقى حتفه. هذا التناقض يوازنه المعادل المرئى لهيبوليتوس الذى يلقى حتفه توازيه فيدرا التى تنوى، مقارنة بدخولها الأول على أريكة بعجلات.

وتقدم مسرحية أبناء هرقل تلك التناقضات الجسدية فى حدها الأقصى. وإذا كان للمسرحية موضوع واحد فهو ضعف الطفولة ووهن العمر المتقدم فى مواجهة قوة قاسية رغم أن المعتدين فى هذه الحالة يحصلون على قصاصهم. والحبكة مليئة بالأفعال البطولية، وهى فى غاية التعقيد لدرجة يصعب معها تلخيصها. كما أنها حافلة بالإشارات إلى حقيقة أن المرء لا يستطيع أن يجد العدالة إلا بين الاثنينين، بل أن أحداثها تجرى فى ماراثون، موقع أشهر الانتصارات العسكرية الأثينية.

يتركز المؤثر المرئى للمسرحية فى شخصية إيولايوس، وهو رجل عجوز واضح الضعف، يحاول حماية أطفال هرقل بعد موت أبيهم، من بطش الطاغية يوريسثيوس. ورغم أن كوبريوس، أحد نبلاء يوريسثيوس، يتمكن من طرح إيولايوس أرضا بسهولة. إلا أنه يظهر تصميمًا على المشاركة فى المعركة الحربية، برغم التحقير الذى يلقاه من أحد تابعيه والمكلف باللباسه عدته الحربية على خشبة المسرح. وحديث خروجهما من المسرح، والذى يتكون من تسعة عشر سطرا (هل ترى كيف أجرى مسرعا؟) "بوسعى أن أفهم كيف تظن أنك تجرى مسرعا" يعد حتى الآن الأطول من نوعه فى التراجيديا

الإغريقية كما أنه أيضا كوميدي إلى حد بعيد. والأكثر إضحكا هو تحول أيولايوس الذي يشير إليه الرسول، رغم أنه لم يشاهده بنفسه، والذي يجرى على أرض المعركة حين "يستعيد شبابه" ويتمكن من القبض على يوريسثيوس. ولكن الفرصة لا تتاح للمتفرجين لكي يروا بأنفسهم استعادة الرجل العجوز لشبابه، لكن نهاية المسرحية بالحكم المهين على يوريسثيوس بالموت تظهر أيولايوس في نفس شجاعته العنيدة.

تحتوى كل المسرحيات السابقة على ملامح مبتكرة، وبعضها يعد من بين التراجيديات التي تستحق إعادة العرض. لكن المسرحيات الأكثر تراجيدية تستطيع بشكل أفضل إظهار تفرد يوربيديس واسهامه الخاص في مجال التقنية المسرحية.

وتراجيديا ميديا هي أول مسرحية متفردة، ويعود تاريخها الى عام ٤٣١ ق.م، أى قبل حرب البيلوبونيز وفي حياة بيركليس. والأكثر أهمية من هذا هو أن هذه المسرحية قدمت على المسرح قبل مسرحيتا سوفوكليس أوديب ملكا و نساء تراخيس. وتجسيد المنظر المسرحي في ميديا لا يمثل مشكلة، فالمنظر Skene يمثل بيتا وحيد الباب متلائما مع ممرين جانبيين لدخول وخروج الشخصيات السبع المتكلمة.

تفتتح المسرحية، كالعادة مع يوربيديس، بدخول شخصية ثانوية هي مربية ميديا، لكي تقدم افتتاحية للمتفرجين. وكجزء من منهجه الدرامي فإن يوربيديس يستغل الحبكة الخارجية التي تسمح لشخصية من الشخصيات بإعداد المشهد في البداية وتأسيس الأسطورة أو أى جانب منها يود معالجته. بعد ذلك تبدأ المسرحية لتظهر من خلال حبكتها المتنامية دوافع الشخصيات المعنية، حتى تصل إلى نقطة يتم فيها إنقاذ الأسطورة عن طريق التدخل الإلهي. ولم يكن هذا المنهج تراجعا من جانب الكاتب المسرحي وإنما وسيلة لتحرير الحبكة الموروثة. هنا تكون الاسطورة هي قوسا المسرحية الفعلية، وبينهما يتولى البشر الأمر كله.

في مسرحية ميديا يحتال يوربيديس لكي يقدم حلا متوقعا، ثم يفاجئ المتفرجين عن قصد بواسطة حيلة مرئية تعتمد على ألفتهم مع الطريقة التي تصل بها المسرحيات الى

نهاياتها. وتساهم الافتتاحية فى تأسيس هذه المفاجأة، فالمربية تبدأ باستعادة قصة جاسون الذى سرق الفروة الذهبية من كولشيس بمعاونة ميديا ابنة الملك. لقد ارتكبت ميديا القتل لكى تنقذ جاسون، وقد ولدت له ولدين منذ أن قدما إلى كورنثة. أما الآن، وبعد مرور سنوات، فإن جاسون يتخلى عن ميديا لى يتزوج من ابنة ملك كورنثة.

بعد نهاية الافتتاحية تبدأ المسرحية الفعلية بدخول طفلى جاسون وميديا عبر الممر الجانبى، وبصحبتهما مربيهما. والأطفال يكونون ملمحا دائما فى نصف عدد مسرحيات يوربيديس الباقية تقريبا، وعادة مايكونون معرضين للخطر بسبب شرور آبائهم. ذلك هو بالتأكيد سبب إظهارهم لأن ذلك يؤدي إلى إظهار التناقض بين براءة الطفولة وفساد النضج. والإشارة الى ممارسات المحاكم الأثينية فى الدفاع عن قضية المتهم إشارة واضحة وذلك حين يتم استغلال مأزق الأطفال الناتج عن الزواج كوسيلة أولية لحمل القاضى الذى لم يتأثر بالجدل المجرد على تغيير رأيه. ومن الواضح أن ممثلين أطفال كانوا يلعبون الدورين (والقول بأنهما كانا يرتديان أقنعة مجرد تخمين)، وما قد يعبره متفرج القرن العشرين مجرد إيماء عاطفية، أو ربما إيماء معيبة، كانت فى نظر الأثينيين فى الفترة الكلاسيكية متماشية مع إجراءات تشريعية متقدمة وفى نفس الوقت محل شك.

وبرغم أن الطفلين لا ينطقان على المسرح فى ميديا فإنهما يلعبان دوراً حيوياً فى الدراما. وبسبب ظهورهما فى بداية المسرحية فإنهما يرسخان فى ذهن المتفرج كتجسيد لحب ميديا لجاسون وكأنوات سقوطه حين ينتهى ذلك الحب. إنها ينصتان إلى حديث المربية والمعلم عن النفى، ثم تستدير المربية لهما قائلة:

هل تسمعان يا أطفال، أى نوع من الآباء هو لكما؟ ليته كان ميتا. لا، إنه سيدى، برغم إنه عامل المقربين إليه بشكل مشين. {٨٢-٨٤}

بعد هذا تحذر المربية المعلم، وتطلب منه أن يدخلهما وأن يبعدهما عن طريق أمهما، ولكن قبل أن يغادروا يصل صوت ميديا من خارج خشبة المسرح وهى تتمنى الموت.

يقوم المعلم بإبعاد الطفلين، لكنهما يبقيان في ذهن المتفرج كمرتكز للفعل الدرامي. وفيما بعد يعودان مع أمهما لوداع جاسون الذي يعتقد أنه توصل إلى حل مرض مع ميديا. إن تأثير المشهد اللاذع يكمن في معرفة المشاهد السابقة بأن ميديا قد توصلت بالفعل إلى قرار قتل الطفلين. ولكن قبل أن يلقيا مصيرهما تستخدمهما ميديا كأدوات في تنفيذ الجزء الأول من مخطط انتقامها. إنهما يحملان رداء مسموما وتاجا كهدايا زفاف منها لزوجته جاسون الجديدة. وبعد نشيد كورالي واحد يعود الطفلان بعد أن سلما الهدايا القاتلة، ومعهما أنباء بتأجيل النفي. وتودعهما ميديا متأثرة: "لماذا تحملقان في ياطفلي، لماذا تبتسمان بهذه الطريقة كما لو كانت تلك ابتسامتكما الأخيرة؟" (١٠١٠-١٠١١). إن إصرارها على القتل يكاد يتحول، لكن هذا لا يحدث، ولهذا فإن المتفرج لا ينظر إليها كشريرة سوف تقتل طفلها دون رحمة ولكن إلى امرأة دفعها جاسون إلى حد اليأس ولهذا فسوف تقتلها لأنهما الوسيلة الوحيدة التي سوف تؤذيه كما أذاها هو.

إن الصراعات الأخرى في المسرحية قوية، لكنها صراعات يمكن التنبؤ بها. فالمفارقات تختلط بالخداع، أو بواسطة الهدايا المزيفة وبواسطة الوضع الغريب الذي تجد الجوقة نفسها فيه، حيث إنها مروعة بسبب ما يحدث لكن غضبها يتساوى مع تعاطفها الذي يمنعها من التدخل. إن الجوقة تغني كثيرا عن الأطفال لكنها تمتنع عن التدخل حتى حين يصل يوربيديس إلى جعل الطفلين يصرخان طلبا للعون بينما تطاردهما ميديا لحتفهما. ويصل جاسون ويتم إخباره بالقتل، بل إن الجوقة تدعوه لفتح الأبواب لكي يرى المنظر المريع.

مايتوقعه المشاهد عند هذا الفاصل هو تقديم مهد صامت على المنصة المتحركة **ekkuklema** التي تدفع من خلف المدخل الرئيسى، فهذا بالفعل ما يحدث في كل المشاهد المماثلة في المسرحيات الباقية. ولكن هنا يتحول مركز الاهتمام إلى أعلى سطح القصر فوق الأبواب حيث تظهر ميديا وقد امتطت عربة أمدتها بها جدها هيليوس، أو الشمس، لكي يحميها من أعدائها. بواسطة هذه الحركة الرائعة تتحول

ميديا بذاتها إلى أن تكون إلهة من الآلهة . والنظرة المتسعة تثبت أنها تهرب بفعلتها، لكن هذه اللحظة التي نشاهدها هي الجزء الختامي للإطار الخارجى وليديا مختلفة تسمح بالعودة إلى الأسطورة المعروفة والتي تضمن هروبها . وهناك ظل من الحقيقة يبقى حين تبرر هي أفعالها، لكنها الآن تعدت مستوى الألم . وعلى المستوى المادى الذى يراه المتفرج فإن ميديا تقف أعلى من مستوى مافعلته، بينما ترك جاسون فى المستوى الأسفل يتمنى لس جسدى الطفلين الميتين ولكن بلا جدوى لأنهما ليسا فى متناول يده . والستارة النهائية فى المسرح الحديث يمكن أن تلجأ إلى تغليف المشهد الصامت وتؤكدده . ولكن المشهد كما هو، ودون طريقة حقيقية لمعرفة كيفية خروج الشخصيات من على خشبة المسرح، لا ينبئ باكتمال الفعل الدرامى . ورغم هذا فإن أساس المشهد واضح بما يكفى، فالطفلان، أحياء أو موتى، هما اللذان يمنحان المسرحية وحدتها كما أن وجودهما يكشف عن صنعة مسرحية تجعل من مسرحية ميديا شيئا عميقا وأنيا أكثر من كونها مجرد قصة انتقام شرير .

يستخدم يوربيديس الأطفال فى مسرحية جنون هرقل أيضا . فأبناء البطل الصغار، مع أهمهم ميجارا وجدهم أمفيتريون، يفتتحون المسرحية وهم يتضرعون . وقد حكم ليكوس على هؤلاء الأطفال بالموت، وهو المطالب بعرش طيبة، فى غياب هرقل . لكنهم يحسون بالأمان حين يعود الأب إلى بيته، لكنه سرعان مايقع فريسة لمس من الجنون يسيطر عليه . وهناك روايات عديدة لأسطورة هرقل، ولم يكن من الصعب على المتفرج الأثينى أن يتقبل مسرحية عن هرقل وهو يذبح أبناءه بعد سنوات قليلة من تقديم يوربيديس مسرحيته أطفال هرقل وتقديم سوفوكليس مسرحيته نساء تراخيس فى فترة زمنية قريبة منها، وهى مسرحية تقدم صورة أخرى لمصير هرقل .

إن المتفرج الإغريق لم يكن أيضا يكثرث بأن يكون الشخصية مواصفات مختلفة فى المسرحيات المختلفة . فالبطل هرقل فى مسرحية الكستيس هو خليط من السكير المهرج والبطل المخلص، بينما بيدع يوربيديس فى مسرحيته جنون هرقل رجلا قويا، لكنه ضحية لكل من انجازاته وتقلبات الآلهة . والمسرحية تقدم سلسلة آخر من التباينات

بين القوة والضعف، كما رأينا في مسرحيات عددة ليوريديس وسوفوكليس. لكن الاحساس بالتناقض في جنون هرقل يكتسب بعداً إضافياً حين يوضع في مواجهة الفارق بين الثراء والإملاق والعناصر الاعتبارية التي تخلق هذا الفارق. والجزء الأول من الحكمة يوضح كيفية حدوث هذا.

يقوم أمفيتريون بتقديم ميجارا وأطفالها الثلاثة من خلال الافتتاحية، وبما أنه يتم تقديمهم كمتضرعين فمن المحتمل أنه تم إدخالهم على آلات متحركة، بينما ينفصل أمفيتريون عنهم لكي يقص على المشاهدين قصتهم. والجميع يعتقد أن هرقل قد مات لأنه لم يعد من زيارته للعالم السفلى هاديس لإحضار الكلب ذو الرؤوس الثلاثة سيربيروس، وتلك كانت المهمة الأخيرة في الاثنتي عشرة مهمة المقررة عليه. وقد استولى ليكوس على الحكم، وهو ينوى قتل ميجارا وأطفالها لتوطيد سلطته. ولهذا تؤكد ميجارا ضعفها ووحدتها في موقفها، ولا يبدو أن الجوقة تقدم أى مساعدة، "فالتوكؤ على عصا... ليس أكثر من صوت.. حلم يمشى.. مرتعداً".

وبرغم أن أفراد الجوقة يظهرون حيوية أكثر في الأناشيد الكورالية التالية، إلا أنهم ضعاف ضعف أى جوقة. لكن ليكوس، فى الجانب الآخر يرقل فى الصحة لدرجة أنه يتمكن فى أول حديث له من أن يفصح بطولات هرقل. إن هدم الماضى هذا يوضع فى موضعه الصحيح عن طريق أنشودة الجوقة التي تبلغ مائة سطر فى احتفاء بمآثر هرقل، ومن هذا الموقف الذى يبدو ميئوساً منه يبدأ حظ أسرة هرقل فى الانتعاش.

ترتدى ميجارا وأطفالها ملابسهم، أو "ثياب القبر"، وقد اقتنعوا بالموت مصيراً، لكن سرعان ما يصل هرقل فى الوقت المناسب. ويبدى هرقل ردود فعل تتناسب مع ما يحدث، كما يضع خططا مناسبة لانقاذ أسرته. وكل هذا يتم تنفيذه بشكل طيب، دون أن تكون هناك جدة ملفتة، برغم أن مشاعر هرقل تجاه أبنائه ملفتة، وهى مشاعر يتم تقديمها فى مقطوعة أسرية جذابة:

لن يتركوننى، لكنهم سوف يتعلقون فى ثيابى أكثر. هل كنتم على شفا
كارثة؟ سوف يكون على أن أقودكم وأنتم متشبثون فى يدي كقارب يقطر
زوارقه الصغيرة. [٦٢٩-٦٣٢]

يخرج هرقل وأبناؤه صوب القصر. يصل ليكوس، ويخدع حتى يدخل، ويتم قتله في الحال. ومن المفترض أن تنتهي المسرحية بذلك، فقد اكتمل الفعل الدرامي وتم الانقاز من المحنة من خلال أحداث متناقضة وانقلابات درامية، مع نهاية تبدو سعيدة. لكن المسرحية لم ينقض منها إلا النصف. هنا تتحول القصة المشوقة فجأة الى تراجيديا قاسية مع وصول الإله إلى سطح القصر، أو بمعنى أدق وصول إلهتين في شخص "ايريس" رسولة زيوس و "الجنون". ومن خلال رد فعل الجوقة يمكننا أن نفهم أن شكل "الجنون" مخيف، رغم أنها تظهر بعض الممانعة في فرض نفسها على هرقل. وتكشف ايريس أن تلك هي إرادة هيرا، وتدعن "الجنون" وترسل تأثيرها الفاجع لكي يقوم هرقل بقتل أبناؤه. ثم تخرج الالهتين، وترقص الجوقة ذلك الجنون، الذي يصاحبه زلزال أرضي. وذلك المقطع مثير ويصدم المشاعر شأن أي عمل من أعمال يوربيديس حتى عابدات باخوس التي تطور فكرة شبيهة، بل تأخذها إلى مدى أبعد.

من ذلك الموقف تعود المسرحية إلى طريقها المتوقع، وإن كان طريقا مثيرا للأسى. إن هرقل المجنون، مثل أچاكس عند سوفوكليس، يعاد إلى المسرح على آلة متحركة وهو مربوط حتى تمر نوبة الجنون، وهو في هذا يمهد الطريق لشخصية مثل أچاقى في عابدات باخوس، وشيئا فشيئا يصبح هرقل واعيا بما أقدم عليه. وهو يتحول في المشهد الأخير، مع ثيسسيوس، إلى رجل منكسر يحتاج إلى العون للخروج من خشبة المسرح. إن التباينات تكاد تكون مرعبة للغاية في هذه المسرحية الوحشية المثيرة، ومايزيد هذا التأثير هي أنها تقدم نقيضا لمسرحية سوفوكليس نساء تراخيس. في هذه المسرحية الأخيرة نرى ديانيرا شخصية مهذبة في وسط عالم همجي، أما هنا فإن يوربيديس يبحث عما هو إنسانى في رجل معروف في الأساطير فقط من خلال مآثرة. وهناك أبطال آخرون يسقطون من موقع القوة والنفوذ، وهذا السقوط يساعد المتفرج على التفكير في تقلبات الحياة. أما يوربيديس فإنه يقدم رجلا أسطوري القوة الجسدية لكي يظهر هشاشته أمام عاطفة الأبوة، عن طريق التجسيد الدرامي للتشوش العقلى الذى رفعه ثم أسقطه.

إن مسرحية أكثر تقليدية كان يمكن أن تقدم الإله هيرا نفسها أو أى إله آخر كبديل لإيريس و"الجنون"، لكى تفتتح المسرحية أو لكى تنتهيها، ولتكون مسئولة عن سقوط هرقل. أما يوربيديس فإنه يجسد الجنون والانهيال ذاته فى منتصف الطريق لكى يخلق مركزا للفعل المسرحى يكون قادرا على التحليق فوق المسرحية كلها.

من السهل استخدام المفردات الدالة على الدموع فى وصف مسرحية الطرواديات، وهى واحدة من عدة مسرحيات يجرى يوربيديس أحداثها فيما يلى الحرب ضد طروادة، موازيا بين معاناة الضحايا ولا إنسانية المنتصرين. تجرى أحداث المسرحية أمام مدينة طروادة وقد دمرت وخربت. وهنا يفتتح بوزيدون، واحد من الآلهة الذين ساندوا الحرب ضد طروادة، وهو يودع المدينة . وتتضم إليه أثينا الغاضبة من استغلال الاغريق لنصرهم استغلالا سيئا، ولذلك فهى تطلب مساعدة بوزيدون ضدهم. وهما يتعاهدان على جعل رحلة عودة الإغريق إلى وطنهم مؤلة بقدر مايسطيعان.

تجرى الأحداث خارج خيمة يتم احتجاز الأسرى الطرواديين فيها، وتلك لحظة بداية المسرحية الفعلية، بينما تتأسى هيكوبى أرملة بريام ملك طروادة على انحدارها من ملكة إلى أسيرة. وسرعان مايتمزج مصير هيكوبى الشخصى بكارثة لأطفالها: كاسندرا التى حكم عليها بالعودة مع أجاممنون، وأندروماك التى قذف بإنها أستياناكس من فوق سور الحصن. وتعزى هيكوبى نفسها ذلك العزاء البغيض بتشجيع منيلاوس على قتل هيلينى بمجرد عودتهم إلى وطنهم اسبرطة. وتنتهى المسرحية بترنيمة جنائزية تشارك فيها هيكوبى الجوقة التى تعطى المسرحية إسمها، فهم أيضا محكوم عليهم بأن يكن أسرى.

ذلك باختصار هو كل ما هناك فى المسرحية: صراع قليل، وحبكة أقل، بلا تفريج من استعراض المأسى، وهذا شئ لا ينجح من خلاله إلا كاتب كبير. وهذه المسرحية تعتبر من أعمال يوربيديس الكبرى.

ما الذى يسمو بهذه المسرحية إذن من قلب هذا اليأس الشديد؟ إن اللغة تقدم جزءا من الاجابة، كما هى العادة مع يوربيديس لكن الأهم من ذلك هو الأسلوب الذى يركز به يوربيديس هدفه باستخدام مفردات المسرح الذى كان يكتب له. فالمتفرج على عرض حديث للمسرحية يحتاج إلى تذكير بالسياق التاريخى للعرض الأول للمسرحية حين قدمت بني تاريخين مؤثرين: الأول هو تدمير بويلة ميلوس لرفضها الانضمام الى التحالف الاثينى عام ٤١٦ ق.م، والثانى هو الحملة البحرية على قبرص فى نهاية عام ٤١٥ ق.م. لقد تم تدمير ميلوس، وذبح رجالها، وبيع نساءها وأطفالها عبيدا. وبعد ذلك بثمانية عشر شهرا قامت أثينا وحلفاؤها بتجهيز حملة مكونة من ١٣٤ سفينة متوجهة الى قبرص، وقد تم تدمير هذه القوة كاملة تقريبا. وربما لم يكن يوربيديس فى وضع يسمح له بالتنبؤ بتلك الكارثة، لكن لم يكن هناك من يعلم أكثر منه إغراء مجد الانتصار ولا الحقيقة المفجعة للمعارك.

ما تقدمه الطرواديات على خشبة المسرح هو رؤية مركبة لأهوال الحرب. إن بوزيدون هو إله اسبرطى، يتحالف مع الإلهة أثينا ربة مدينة أثينا لجعل كل إنسان يعانى من ويلات الحرب، حتي المنتصرين منهم. إن أول سطر تنطق به هيكوبى: "إرفع رأسك المسحوقة من الأرض" يدل على أن المسرحية لا تبدأ مع وصول الآلهة ولكن مع المرأة الفانية التي دفعت دفعا إلى موقعها على منصة متحركة. وبينما تتناقش الآلهة في المستوى العلوى بفراغ صبر عن مصير الجنس البشرى فإن المتفرجين يشاهدون المرأة الجاثية فى المستوى الأسفل، بمعنى آخر يشاهدون ألم الفرد فى مواجهة التفسير التاريخى وقوائم المصابين الاحصائية. إن هذا قد يظهر وكأنه انتهاك لصيغة فصل الافتتاحية عن الحدث الرئيسى، ولكن يوربيديس لا يستخدم حبكة خارجية هنا. فلا الاله ولا الآلهة يظهران مرة أخرى. ما يحدث هو أن هيكوبى تبقى طوال المسرحية، حتى أثناء الأناشيد الكورالية. فالشخصيات الأخرى تدخل وتخرج، بينما تظل هيكوبى موجودة دائما، علي ما يبدو، حتى تنتهى المسرحية بخروجها مصحوبة بالجوقة، عبر الممر الجانبى، تاركة وطنها للأبد. إن مانشهده هنا هو الامتداد المنطقى للتركيز على

الفرد: فقد جمد ايسخيلوس بروميثيوس، وترك سوفوكليس كليون محط اهتمام النشيد الكورالى، أما يوربيديس فهو يقدم هيكوبى وقد حملت عبء المسرحية فى وقفها هناك، أو فى انهيارها الذى يحدث كثيرا.

إن كل الشخصيات الأخرى فى المسرحية تظهر فى ظل هذا المخلوق البائس: فالجوقة المتناثرة والمشوشة، والتي ربما تدخل من المنظر المسرحى (يقلن أنهن أتين من خيمة أجاممنون) تؤكد قدراتها المحدودة، وتالتيبيوس المتعاطفة فيما بعد، وكاسندرا التى تنزع عن نفسها علامات أبوالو المقدسة كما تفعل نفس الشخصية فى مسرحية أجاممنون - كل هذه الشخصيات تأتى إلى هيكوبى كما يأتى إليها أيضا منيلاوس، وهيلينى، وأندروماك وابنها استياناكس. والمشهد الذى يجمعها بأندروماك والطفل هو أكثر مشاهد المسرحية تأثيرا، وهما يستحضران إلى خشبة المسرح على عربة متخمة بالأسلاب، أى أنهما ليسا أكثر من أشياء منقولة. وهذا التأثير يستغرق مداه ويستكمل تأثيره قبل أن تتسرب الأنباء بأن الطفل يجب أن يموت. والمشهد الذى يقدم لحظة الوداع بين الأم والطفل يزداد تأثيره لأن اندروماك تؤخذ أولا كجزء من الغنائم، بينما يبقى الطفل وحده لفترة قصيرة. هذا فى حد ذاته يساهم فى إعادة هيكوبى إلى مركز الاهتمام، فهى التى تحتل مكان الجوقة من خلال أنشودة رثاء بعد أن يخرج الرسول الطفل أستياناكس.

إن عودة الطفل جسداً ميتاً محمولا على درع أبيه هيكتور يبلور فى فعل درامى واحد رسالة المسرحية كلها. هذه الرسالة هى أن الحرب مدمرة: إنها تدمر المدن والجنود كما تدمر البيوت والأسر، وتدمر البرىء مهما كان صغيرا. إن كل شئ هنا ناتج عن حماقة الانسان. فلا يوجد آلهة أو إلهات يشتركون فى الفعل المركزي للمسرحية. والمسرحية تستعرض المذابح فى مدينة لم يبق منها إلا الأطلال، وتشعل فيها النار التى تبقى كمؤثر نهائى فى خلفية المقطع الشعري الأخير. مايبقى فى الذهن هو هاتين الصورتين: الطفل الميت محمولا على الدرع، والجدة التى تظل حية بينما أبيد كل شئ من حولها.

على العكس من هذا فإن الكترا هي مسرحية ذات مشكلة، فهي تواجه الناقد مباشرة بسؤال عن القيم المسرحية لأنها ببساطة قابلة، خطأ أو صواباً، للتفسير السيكلوچى المتساوق والفعال، لكنه تفسير قد يكون غريباً تماماً عن التفكير أو النهج الكلاسيكى.

إن مكان وقوع الأحداث يمثل الإشارة الأولى إلى وجود شئ غير اعتيادى حول المسرحية. فالفلاح المزارع يعرف المكان بأنه منزله، كما أن الكترا وأوريست يعلقان على مظهره الفقير. واهتمام يوربيديس بالمنظر الواقعى يكتسب تأكيداً من تعليق أريستوفانيس الساخر. فإذا كان كل كاتب مسرحى كان يهيو، على الأرجح، نظاماً أساسيان من الأعمدة والوحدات المتحركة واللوحات المرسومة لكى تتلائم مع أهدافه المباشرة فإنه من الممكن الإشارة إلى دار من دور العامة دون تجاوز التقاليد المناسبة لتجسيد مناظر المسرحيات الأخرى فى مسرح ديونيسيوس .

ولكن كيف تم تمثيل المسرحية؟ لقد أعطيت إلكترا، شأن أوريست فى الحقيقة، سطوراً ومواقف تجعل تفسير المسرحية يعتمد على ما يتم فعله، لا على مجرد القول. إن الخطوط الرئيسية للحبكة اليفة من معالجة أيسخيلوس لنفس القصة فى ثلاثيته الأورستية، وسوفوكليس فى مسرحيته إلكترا، والتي ظهرت قبل مسرحية يوربيديس بعام أو عامين على الأرجح. فقد قتلت كليتمنسترا زوجها أجاممنون وتزوجت من أيجستوس. ويعود أوريست من منفاه وهو طفل ويقوم، بمساعدة أخته، بالانتقام من أمهما وزوجها. وكل كاتب منهم يقدم هذه المادة من خلال وجهة نظره، وألفة المتفرج الأثنى مع القصة هى الحافز الذى يعتمد عليه يوربيديس. وقبل أن يفتتح يوربيديس المسرحية تكون الكترا قد تزوجت من المزارع الذى تجرى أحداث المسرحية أمام مزرعته. وبرغم أن المزارع لم يدخل بها، إلا أن إلكترا تختار أن تتصرف مثلاً تتصرف زوجة الفلاح، فهى تحضر الماء وتقوم بأعمال المنزل. ثم يصل أوريست لكنه يفشل فى الإفصاح عن شخصيته، لكن أحد الرعاة الكهول يكشف عنها. ثم يقتل أيجستوس وهو يستضيف أوريست وبيلايس، ثم تقتل كليتمنسترا بعد أن يتم خداعها

بالإرسال فى طلبها لرعاية حفيدها لإلكترا. إن المزارع هو الذى يفتتح المسرحية، غير أن الإلهين التوأم كاستور وبولوكس يصلان لكى يضعا الأمر فى نصابه.

هنا تبدأ المشكلة. فإلكترا مازالت عذراء، هكذا يقول المزارع للمتفرجين، وإلكترا تتحدث عن الموضوع حتى لمن تظنهم غرباء مثل أوريسست وبيلاديس. هل يعد ذلك تناقضا ساخرا فى ضوء إدعائها الأمومة -وهى الخطة التى اجتذبت بها أمها- أم أنها إيماءة جوهريّة إلى أن الجنس يستحوذ عليها؟ إن إلكترا تلوى عنق الحقائق أحيانا، خاصة حين تصف مأساتها. فهل هذه سمة البطلة المقهورة أم سمة الكذابة بالفطرة؟ هل يعنى هذا أننا يجب أن نكون على حذر من أى شئ نقوله فى المسرحية مادام لا يوجد مايعززها فى مناسبات أخرى؟ وأوريسست يحتاج نصيحة إلكترا فى كيفية إتمام القتلين، فهل هذه وسيلة الكاتب المسرحى لبسط مناقشة الخطط المناسبة لهما، أم أن ذلك دليل على أن أوريسست رجل ضعيف لم يقدم على فعلته إلا بواسطة أخته المتعصبة وبيلاديس العنيد، وهى فعلة تناقض طبيعته وقناعاته؟

إن أى تجسيد للمسرحية لا بد وأن تواجه مثل هذه الأسئلة، لكن التجسيد المسرحى ليس بالضرورة وسيلة الاقتراب من نوايا يوربيديس. وهناك مثال واحد يوضح هذه الحقيقة فأوريسست يرى إلكترا لأول مرة فى بدايات المسرحية، ونظرا لمظهرها فهو يفترض أنها أمة، ويقرر أن يتسقط الأخبار لمعرفة مكان أخته. أما إلكترا فتدخل حاملة ماء من النهر، وهى لا تستطيع أن ترى أوريسست وبيلاديس، ولكن مقطوعة شعرية تزيد عن خمسين سطرا تكشف عن أنها حقا إلكترا، فماذا يكون الفعل المسرحى المصاحب لذلك؟ إن أوريسست وبيلاديس يختبئان ولكن ليس فى مكان بعيد يعوقهما عن قطع طريقها إلى باب البيت حين يظهران من مكنهما. فهل يظهر أوريسست رد فعل تجاه المخلوقة البائسة التى ظنّها أمة والتى ظهر أنها أخته، وهل يظهر رد فعل على بيلاديس؟ وهل بيلاديس هو ذلك المخلوق المتوارى فى الظل والذى يقف فى خلفية أحداث مسرحية أيسخيلوس حاملات القرايين؟ إن أوريسست يعرف الآن من تكون

إلكترا، وهو يحاول أن يستكشف ما إذا كانت الجوقة أهل للثقة، وحتى بعد أن يتأكد من ذلك فإنه يتجاهل إخبار إلكترا بمن يكون هو لثلاثمائة سطر. والسؤال هو لماذا؟ إن الإجابتين الوحيدتين الممكنتين هي أن ذلك إما أن يفسد الحبكة، وهذا يجعل من يوربيديس صانع مسرحيات ضعيف يضع الاتساق الظاهري في مكانة تالية للبناء الدرامي الصحيح، أو أن أوريسست قد قرر بعد أن رأى إلكترا ألا يخبرها بهويته. والنتائج المرتبة على ذلك خطيرة حقا.

حين يصل الراعى يكون أوريسست وبيلاييس في المنزل حيث يتم استضافتهما، وحين تخرج إلكترا لتحيطه يبلغها الأنباء بأن أوريسست لا بد وأن يكون قد وصل سراً لأن غريباً قام بزيارة قبر أجاممنون. لكن إلكترا تستبعد الفكرة فوراً، ولهذا يقوم الراعى بتذكيرها بدقة بالعلامات التي جمعت بين أوريسست وإلكترا عند إيسخيلوس: مظهر الشعر، آثار الأقدام، وقطعة من القماش المنسوج. لكن إلكترا تستبعد كل هذه العلامات في لهجة حادة وقوية نظراً لكونهم وسائلًا سخيفة لتعرف أخ وأخته. عند تلك النقطة يخرج أوريسست من الكوخ، ويتعرف عليه "الراعى" من خلال أثر لجرح فيه. يعترف أوريسست بهويته، ثم تتأكد إلكترا أخيراً أنه شقيقها.

هذه الاستثارة الواعية والجلية للمشهد كما كتبه إيسخيلوس يجب أن تكون مفتاح فهم المسرحية كلها. والمشاهدون هنا يسألون، بل يدفعون دفعا، إلى المقارنة مع رواية إيسخيلوس، بل ربما مع رواية سوفوكليس أيضا، ومحاولة العثور على شئ جديد عند يوربيديس. والجديد هو أن إلكترا هنا موجهة الرغبة، ومنكفئة على ذاتها، بل ومخبولة، أما أوريسست فيظهر هنا كشخصية غير بطولية، مترددة، وجبانة. إن فخ العقلانية يطل دائما عند التعامل مع يوربيديس، كما أن جاذبية التزويد في قراءة إشارة هامشية عنده أمر وارد، ورغم ذلك فإن يوربيديس ذاته هو الذى يدعونا إلى مضاهاة منهجه الدرامي بمناهج من سبقوه من كتاب المسرح، وهكذا تبزغ، ولا نقول تنشق، مسرحيته كعمل درامى عظيم الاتساق فى تربة تعتمد على اللابطولية. إن أوريسست يتردد فى إظهار شخصيته لأن أخته ليست الأخت التي كان يتوقعها، وهى بدورها تتردد فى قبول

الشقيق الذي وجدته لأن الصورة التي تحتفظ بها في عقلها صورة لشخص أكثر قوة بكثير. وقد أقتيد أوريسست إلى قتل أيجستوس بشكل وحشى وغير طبيعى. ويوربيديس يحشد لكليتمنسترا اكبر عدد من الأوراق، كما أن مصرعها على يد أولادها ليس أكثر من مجزرة غير مبررة، ولا يمكن تسويغها. والإلهان التوأم اللذان يرتبان كل شئ في النهاية يقدمان أكثر المقابلات وضوحا بين متطلبات الأسطورة كما تظهر فى المستوى العلوى، أى كما تظهر على الرافعة mechane، وحقيقة القتل الأسرى كما تظهر على مستوى خشبة المسرح.

مثل تلك الصورة الختامية للمقابلة بين الاسطورة والواقع يمكن أن تقابلنا فى عدة مسرحيات ليوربيديس، لدرجة تكاد فيها أن تصبح بصمته الأساسية. ومسرحية عابدات باخوس تستكمل هذه الفكرة، وكما هو الشأن مع مسرحية ميديا فإن الشخصية الرئيسية هنا، وهى ديونيسيوس، يصبح هو إله من الآلة لنفسه، ولكن فى حين يتم ترقية ميديا إلى مستوى الألوهية كنتيجة متناقضة مع الطريقة التى تصرف بها فإن ديونيسيوس هنا ومن البداية هو إله ورجل فى ذات الوقت.

من اللحظات الأولى للمسرحية يعرف ديونيسيوس نفسه المتفرجين كإله يتخفى فى صورة إنسان". وبرغم أن هناك مقطوعة مفقودة من نهاية النسخة الخطية، إلا أنه يبدو أن ديونيسيوس يعود للظهور فى النهاية. وهنا يتم تشظية الإطار المعتاد عن طريق جعل البشر يتحنون ويرفضون سلوكه بينما تظل الجوقة التى تعطى المسرحية إسمها مؤمنة به.

إن العلاقات الأسرية الوطيدة لبیت آل كادموس تمثل مركز ثقل المسرحية التى تحتوى على عناصر عديدة مبتكرة ومثيرة للجدل رغم أن بعضها قد يمر النظر فوقه عابرا. إن حالة من الأسى تنتاب ديونيسيوس لأنه لم يقبل كإبن سواء لزيوس أو لأمه الأرضية أجاقى. فالجزء الإنسانى فيه معزول عن أسرته، والجزء الالهى يمنحه القوة الخارقة. وأسرة كادموس التى يريد الانتماء إليها ليست بلا خطايا: فالملك بنثيوس صغير، ومتطهر، ولا يملك الحيلة المناسبة لمواجهة الكارثة التى يواجهها. لكن حبه لجدّه

كادموس هو الذى يجعله يهاجم تيريزياس ويوبخه بقسوة لأنه جعل الرجل العجوز يبدو أحمقا فى العلن. وسواء فى هذا المشهد المبكر أو حين يعود بجثمان بنثيوس فإن حب كادموس لحفيده وابنته أجاثى هو الذى يسيطر عليه ويحركه. والمشهد الأخير يوضح هذا بأسلوب مسرحى حين يقف الإله فى المستوى العلوى وقد انقطع اتصاله بالبشر: وهو الاتصال الذى يشتهي ويرفضه نصفه البشرى.

النصف الآخر من خواص ديونيسيسوس هو طبيعته الخارقة، ولأنه إله الكرم، إله النشوة، إله المجون فإن قواه مخيفة. وفى مسرحية جنون هرقل يصاب البطل بالجنون الذى يتم تجسيده فى شخصية، ولكن نزوة هيرا هى التى توجه هذا الجنون. وأوديسيسوس يمتلك مثل هذه القوة ويوجهها بنفسه. فالنسوة اللتاثات به فى الجبال لا يدركن مايفعلن، كما أن الجنون يصيب بنثيوس بمجرد أن يمارس ديونيسيسوس تأثيره. إن الجنون يوجد كمرض، لكن ديونيسيسوس نفسه هو شئ أكبر من ذلك، ومن خلال الجوقة يعطى الكاتب المسرحى ذلك الدين شكله المكتمل.

إن جوقة عابدات باخوس تقدم المفهوم المسرحى الكامل فى الدراما الإغريقية كلها. والمسرحية تعالج وصول الديانة الديونيسية الى طيبة، ومعارضة ملكها بنثيوس، ابن عم ديونيسيسوس، لها. وديونيسيسوس يقضى عليه. لقد أتى ديونيسيسوس من آسيا على رأس مجموعة من المؤمنات به، وهم عابدات باخوس اللاتى يشار اليهن فى عنوان المسرحية واللاتى يشكلن الجوقة. وبنثيوس لا يقدر ديونيسيسوس حق قدره، كما أن هذا الإله لا يفصح عن نفسه حتى حين يأمر بنثيوس بالقبض عليه. وبدلا من أن يفعل هذا فإنه يبدأ فى استخدام تأثيره "المنوم" على الملك ويشجعه على ارتداء زى النساء لكى يتمكن من الذهاب الى الجبال لرؤية الشعائر الباخية. هذه الشعائر تؤديها نساء طيبة اللاتى تقودهن أجاثى، أم بنثيوس، وخالاته. هؤلاء النسوة يمسكن بنثيوس ويمزقنه إربا ظنا منهن أنه أسد. هذا الفعل بالطبع يرويه "الرسول"، لكن أجاثى تعود إلى خشبة المسرح حاملة رأس ابنها على صولجانها، ثم يعيدها كادموس تدريجيا إلى وعيها فتتمكن من فهم ما فعلته.

فى مثل هذه الحبكة المعتنية بالموت لا مفر من وجود صدمات مثل رؤية كادموس وتيريزياس يرتديان زى الباقيات بينما أحدهما كهل يساند صديقه الأعمى فى مشهد يتوازى مع رؤى كتاب منتصف القرن العشرين مثل بيكيت أو جيلدرود، ومثل الصراع بين بنثيوس الرجل العسكرى وديونييسيوس الإله نو المظهر الانثوى بشعره الطويل وقناعه المتبسم، ومثل الهزة الأرضية التى يعلن خلالها ديونييسيوس أنه يدمر القصر، ومثل بنثيوس مرتديا زى امرأة، عابرا خشبة المسرح وهو يتأود، متعجبا ما إذا كانت ثنايا ثوبه مستقيمة أم لا، ومثل تلويح أجاثى عاليا برأس ابنها معتقدة أنه أسد بينما ترقد بقية الجسد تحت قدميها. كل هذه المشاهد تسهم فى تحقيق قوة تأثير المسرحية. لكن الجوقة هى الدين ذاته وقد تجسد فى أشخاص، وفى غنائها ورقصها وردود فعلها تجاه الأحداث تكون الجوقة توضيحا لديونييسيوس فى جميع تحولاته: المعجزة، والهارب، والمنتشى، والعرييد.

لا يمكن أن يفوت القارئ ملاحظة أن تقاليد العرض المسرحى التى قدمتها فى البداية مستقاة من الجوقة القوية والحيوية، تلك الجوقة التى تغيرت أدوارها كثيرا فى أعمال سوفوكليس ويوربيديس. ومن المحتمل أن تكون الجوقة عند هذين الكاتبين المتأخرين قد ساهمت فى مغزى ومظهر العرض المسرحى ككل، لكن مركز الاهتمام انتقل بعيدا عن الأوركسترا orchestra التى تحتوى نظام المجموعات الى الاستجابات الفردية التى أبرزها وجود الممثل الثالث. وفى مناقشتى لأعمال سوفوكليس ويوربيديس تجاهلت تقريبا دور الجوقة باستثناء الإشارة إلى احتفاظها بطبيعة مرنة واستجابتها بالحركة للحظات الصراع أو التوتر التى تدور حولها المسرحيات.

وربما قلل هذا التجاهل من توضيح كيفية مشاركة كل جوقة فى مسرحيات النصف الثانى من القرن الخامس قبل الميلاد. لكن الطريقة التى يستخدم بها يوربيديس الجوقة فى مسرحية عابدات باخوس، وهى آخر مسرحياته، تكشف بوضوح عن أن الجوقة التى احتلت مكان الصدارة منظريا لم تكن، فى أكثر التقديرات محافظة، إلا شيئا ساكنا قبله.

إن كل نشيد كورالى فى عابديات باخوس مصمم لكى يكشف عن وجه من وجوه الدين، وعن أن الطبيعة المزبوجة للتجربة الديونيسية تتلائم تماما مع شكل الجوقة التراجيدية. إن الجوقة فى بعض مسرحيات يوربيديس تتخذ موقفا من الشخصيات والأحداث الدرامية ربما يفهم منه أنه انعكاس لرأى المؤلف ذاته. كما أنها فى مسرحيات أخرى تظهر مشتتة، أو متوازنة، أو لا صلة لها بالمسرحية على الإطلاق. فى مسرحية إلكترا مثلا يبدو أن الجوقة تغير من انحيازها، فإن تعاطفها مع إلكترا يتبخر فى ضوء أفعالها. فى عابديات باخوس فقط تبرز الجوقة كهوية نابضة بالحياة مثلما يحدث عند أيسخيلوس. إن القول بأن يوربيديس يعود إلى نموذج أيسخيلوس لكى يصوغ جوقة الباخيات يحمل فى طياته الكثير من التبسيط. إن الجوقة عند أيسخيلوس ربما تكون قد عكست برود فعلها ماتقوله الشخصيات الرئيسية، وبهذا تكون قد ساهمت فى صياغة رد فعل المتفرج. لكن الجوقة فى عابديات باخوس هى تجسيد للأخلاقية الدين الديونيسى بكل مفاتنه، وحين يهدد بنثيوس بأن يبيع الجوقة كالعبيد من أجل "إسكات طبولهن وصنجهن"، فإن ذلك تعد أكثر من اعتراف غائم بوجودهن أمامه أثناء تعامله مع ديونيسيوس. إن ذلك اعتراف واضح بأن الجوقة هى التي قدمت الايقاع المرافق للمشهد السابق، بل وعلى الأرجح لكل المشاهد التي تجرى أمامها، منذ لحظة دخولها لأول مرة. وربما كان من الصعب إثبات القول بأن الجوقة تهتاج حين يوبخ الملك تيريزياس، وتتأمر حين يخرج ديونيسيوس الملك بنثيوس عن طوره، وتتنظر فى حبور الى الوصف الدموى لموته، بل ربما تنحور قليلا بالتعاطف على الذاهلة أجافى. ليس هذا غريبا. فإذا كان بنثيوس يهتم بها اهتماما ضئيلا وهى تهدر وتهذى بشأن ساحة منزله فإن تلك ليست إشارة إلى أن دورهن فيما يحدث ضئيل بقدر ما هى تأكيد على دور الجوقة كوسيلة من وسائل العرض المسرحى فى الدراما الإغريقية. وشأن العدار الحى النابض التي كانت الدين ذاته فإن يوربيديس يقدم هنا فكرة قوية لا تضاهى، فبعد ذلك لم تعد الجوقة بمثل هذه القوة فى الدراما أبدا.

يوربيديس الكوميديات

لم يكتب يوربيديس أى مسرحيات كوميدية وفقاً للقواعد الأرسطية عن الكوميديا، ولم تدل السجلات على دخوله فى أى مهرجان من هذا النوع، فقد كانت الأنواع المسرحية منفصلة عن بعضها فى مدينة أثينا . وقد استطاع أفلاطون أن يحصل بسهولة على موافقة مجادلبيه فى **الجمهورية** بأن نفس الرجل لا يستطيع كتابة التراجيديات والكوميديات بنفس الجودة، أو التمثيل فيهما إذا ما شئنا الدقة. والنتيجة المنطقية لهذا هى أن الممثل يستطيع القيام بدور واحد بشكل جيد، وهذا مايجعل من الجدل كله جدلاً فلسفياً وليس جمالياً . ولكننا مع ذلك نستطيع أن نبني عليه القول بأن أى كاتب مسرحى من كتاب الفترة الكلاسيكية لم يكتب أو ينافس بمسرحيات تراجيديات ومسرحيات كوميدية تنتمى إلى النوع الأرسطوفانى. ولكن كتاب التراجيديات قدموا المسرحيات الساتيرية التى كانت تكون الجزء الرابع فى أى رباعية؛ وكان هذا تقليداً قديماً . وبرغم انفراط الروابط المباشرة بين المسرحيات المسلمة للتنافس خلال القرن الخامس قبل الميلاد فقد احتفظت المسرحية الساتيرية بمكانها .

كانت المسرحية الساتيرية معالجة بيرلسكية * قصيرة لموضوع من الموضوعات الأسطورية. ويبدو أنها كانت تحمل بعض سمات الكوميديا القديمة كما ازدهرت على يدى أيسستوفانيس على وجه الخصوص، ولهذا فليس من المدهش أن يقبل كتاب المسرح الأثينى العمل فى هذا الإطار - ولكن الدليل الذى نعتمد عليه دليل دقيق . فلم يصل إلينا إلا مسرحية ساتيرية واحدة مكتملة هى **كيكلوبس** ليوربيديس ، ونصف ساتيرية هى **قصاصو الأثر** لسوفوكليس . و **كيكلوبس** تعتمد على موضوع مأخوذ من هيوميروس ، كما أن دعابتها دعابة هوميرية أيضاً لأنها تركز على المشقة الجسمانية.

* البيرلسك Burlesque هو تقليد هزلى لعمل مسرحى آخر أو هو محاكاة تهكمية مترفة للأعمال

الجادة والضحمة . (المترجم)

إن مسرحيات ايسخيلوس الباقية تظهر القليل من الترويح الخفيف ومع ذلك فإن ايسخيلوس مشهور بقدرته على كتابة أفضل المسرحيات الساتيرية. ولكن الترويح فى المسرح شئ أكبر من مجرد كتابة بعض السطور المضحكة . وربما كانت تلك الأناشيد اللطيفة وغير الملتزمة التى تودىها الجوقة بين خطابات التحاور تعتبر "ترويحاً" بإعتبار أنها تعكس فهم المتفرجين للجدل الدائر وأنها تستبق استجابة الشخصية الدرامية. إن إيقاع العمل الدرامى يعد شيئاً رجراجاً يقوم المؤلف والمخرج والممثلون بالتحكم فيه، والنظرة الأولى إلى أى تراجيدى إغريقية قد توحى بالكثافة الشديدة لكن الأمر لا يحتاج إلى حساسية كبيرة لاكتشاف أن أى مسرحية إغريقية توازن بين الفعل المسرحى والخطاب بدقة، وأن اختيار مكان وقوع الأحداث داخل إطار الانشاد الكورالى مصنوع بعناية . ولو استخدمنا أى قياسات نقدية حديثة لاكتشفنا أن الإغريق قد صنعوا مسرحياتهم بشكل جيد .

إن ايسخيلوس يقدم فى مسرحياته تغيرات فى الإيقاع ويلمسات من الترويح الخفيف حتى لو كان تقديم شخصية مثل المربية فى مسرحية *حاملات القرابين* يتميز بالتفرد الشديد . ومهما قيل عن *الأورستية* فإنها تقدم نهاية تدل على الانتصار، وربما احتوت *البروميثية* على نهاية شبيهة ، وكذا الأمر مع رباعية *المستجيرات* . ولابد وأن الأمر كان كذلك مع *الفرس* ، خاصة من وجهة نظر الأثينيين .

ولقد طور سوفوكليس الابتسامة الساخرة عند لحظات التعرف الدرامى، وهى لمسة تعتمد على المفارقة التى تمكن المتفرج من تقييم اللحظة الدرامية من خلال معرفته السابقة بالحقيقة. ولقد كانت تلك واحدة من قواعد منهج سوفوكليس المسرحى فى أقوى تمثلاته ، وهى قاعدة تظهر بوضوح فى أحداث من عينة إخفاء جثة كليتمنسترا تحت الأغطية فى مسرحية *الكترا* ، وهو إخفاء لايتعلق بالحبكة فى المقام الأول لكنه يتعلق بخلق الحيوية فى العرض المسرحى .

* الجزء الثانى بأسم "المصريون" ، والثالث بأسم "بنات دناواوس" ، أما المسرحية الساتيرية فبأسم "أيمونى" وهو إسم إحدى بنات دناؤوس . (الترجم)

والتقط يوربيديس الخيط وبذل غاية جهده فى الجانب المتعلق بلحظات الموت فى الدراما ، بل لعله علمه لسوفوكليس . وهناك مسرحيتان سبق النظر فيهما فى الفصل السابق وهما يقدمان دليلاً كافياً على هذا القول .

إن مشهد التعرف فى مسرحية *الكترا* يحتوى على الراعى الذى يقوم بكشف هوية أوريسست بعد وصوله ، وهو وصول لم يتوقعه الراعى العجوز أبداً . وحوار المسرحية يدل على الفعل الدرامى فيها :

أوريسست : إلكترا ، صديق من هذا الأثر القديم من بنى الإنسان ؟
إلكترا : أيها الغريب ، هذا هو الرجل الذى ربي أبى .
أوريسست : ماذا تقولين ؟ هذا هذا هو الرجل الذى أخفى أخيك؟
إلكترا : هذا هو الرجل الذى أنقذه، هذا إذا كان مازال حياً .
أوريسست : أوه، لماذا يحملق فى كرجل يفتش عن الدمغة فى قطعة من الفضة؟ هل يظن أننى أشبه شخصاً آخر؟
إلكترا : ربما كان سعيداً لأنه رأى صديقاً لأوريسست .
أوريسست : نعم ، أوريسست صديقى . ولكن لماذا يحوم الرجل حولى ؟
إلكترا : إننى مندهشة أيضاً أيها الغريب لما يفعله الرجل .
الراعى : ابنتى الكترا ، سيدتى : صلى للآلهة (٥٥٣-٥٦٤) .

إن رفض أوريسست مواجهة الرجل هو دليل القلق الناشئ عن تطور الأمور لدرجة أن التحية الفعلية بين الأخ وأخته بعد ذلك بخمسة عشر سطرًا تظهر فى سياق كوميدى من الفزع المتبادل .

ومسرحية *أوريسست* تحتوى على مقطع غريب تظهر فيه نفس الشخصية ولكن بسمات مختلفة . فإلكترا تنجح فى دخول القصر كجزء من الخطة المدبرة ضد هيلينى وهيرميون . فالجوقة تسمع بعض الصرخات لكنها تحاول التغطية عليها ، ثم يصل "الرسول" ليخبر من بالخارج عن الأحداث التى حدثت تَوًّا فى الداخل . لكن هذا الرسول هو أسير من فريجيا مما يعنى أن لغته الإغريقية هى رطانة تقترب من رطانة

تلك الشخصية من ساينثيا فى مسرحية أريستوفانيس *النساء فى أعياد الثيسموفوريا* ، وهى رطانة لاتزيد كثيراً عن رطانة تلك الشخصية من تريبال فى مسرحية *الضفادع* ، والتي تصدر أصواتاً غير مفهومة لدرجة أن رفيقيه يعلنان أنه يقول بالضبط ما يريدان منه أن يقول . والترجمة التى أقدمها هنا تعطى نكهة حديث الأسير الفريجي، وإن لم تكن ترجمة حرفية :

سيف أرجوسى حاول قتلى . نفدت من الموت أنا ، فى رجلى صندل تركى . من فوق السطح . هه هه ثم انحشرت بين عروق السطح . اطلع انزل وقعت . أين أروح . أه . الحقونى . أين أروح الآن ياسيدات. (١٣٦٩-١٣٧٦)

لابد وأن الأسير قد بدا مضحكاً حين دخل وهو يتسلق على سطح المنظر المسرحى . والحكاية التى يجب أن يحكيها تتعلق بپتر أعضاء ومعجزة داخل القصر ، وبمجرد إنتهائه من حديثه يدخل أوريست الذى يوبخ الرجل المسكين الذى كان يهذى بكلام غير مفهوم بسبب خوفه . ويلقى أوريست بعض التعليقات الساخرة على الرجل قبل أن يتعرف عليه . ولا يمكن إنكار أن هذا المشهد يظهر أوريست بطريقة غير لطيفة بأى مقياس من المقاييس ، إلا أن العبد الأسير يبنى شخصية كوميدية دون شك . ومع هذا كله فإن ذلك ليس المؤثر الكوميدى الوحيد فى مسرحية مشهورة بنكاتها المستترة على حساب الجوقة التراجيدية .

إن المواجهة الأولى فى المسرحية بين إكترا وهيلينى تحدث عبر شخصية أوريست النائم الذى يعانى من نوبة تجنون عابرة بسبب قتل أمه . ثم تغادر هيلينى خشبة المسرح مصطحبة معها ابنتها هيرميون فيما تلمح إكترا الجوقة داخلة . ويسبب قلقها من إيقاظ أوريست فإن إكترا تحاول منعهم من سلوك مسلك الجوقة : "بهذه يا صديقاتى. برفق من فضلكن . لاتصدرن صوتاً أو همسة." وتستجيب الجوقة بقولها . "ها نحن نسير على أطراف أصابعنا" . وتناشدهم إكترا: "ابتعدن عن مرقده"، وتستجيب الجوقة منشدة "أنت على حق. سنطيعك." موسيقاكن صاخبة. "لاتنطقى إلا همساً"... هكذا يستمر المشهد مع إكترا التى تحاول إبعاد الاثنتى عشرة امرأة عن

خشبة المسرح، لكن الجوقة لا تترك المسرح بسبب كونها جوقة. لكن اهتماماً مفاجئاً بأوريست يجعلهن يوقظنه خوفاً من أن يكون صمته دليل على موته .

إن النقطة التي أحاول بلورتها هنا هي أن ميل يوربيديس إلى الجو النفسى ميل ضئيل يلونه ميله إلى الجروتسك . إن هذا الميل بالإضافة، إلى افتتانه باصطناعيه خشبة المسرح الواضحة، يجعله الوحيد من بين كتاب التراجيديات الثلاثة الذى يبدو متوافقاً مع حساسيات القرن العشرين ومع مسرح يعتمد على "الاحتجاج والتناقض".

إن القول بوجود عناصر كوميدية فى بعض مسرحيات يوربيديس، إن لم يكن فيها جميعاً، لا يعنى أن مسرحيات مثل *إلكترا* أو *أوريست* هي مسرحيات كوميدية خالصة. وهناك خمس مسرحيات له يغلب عليها طابع الخفة ، إن لم نقل الطيش، وهي مسرحيات يمكن اعتبارها "رومانسية" إذا كنا نبحث عن تسميه جديدة وفى هذه المسرحيات فإن العنصر الكوميدى يقضى فعلياً حتى على الجوهر التراجيديات لها . أول هذه المسرحيات هي المسرحية الساتيرية *كيكلوبس* والأخرى هي *الكستيس* التى احتلت مركز المسرحية الساتيرية حين تم تسليم الرباعية المسرحية ، وهذا يدل على نوع من الاحباط الذى أصاب يوربيديس بسبب التصلب الذى واجهه بسبب التصنيفات التى فرضها المهرجان .

والمسرحية الساتيرية *كيكلوبس* مسرحية قصيرة كما أنها عابثة عن قصد، وربما كانت تلك مسرحية ذات وضع متفرد من وجهة نظرنا لكنها تمثل العديد من المسرحيات من ذات النوع. والهدف الأول لاي مسرحية ساتيرية هو إعطاء فترة راحة للمتفرجين بل وللمؤدين أيضاً عن طريق تقديم خلاصة ثلاث مسرحيات تراجيديات من خلال مقطوعة كوميدية ترتبط معهم فى موضوعها، وأحياناً فى حبكةها ، كما يشهد بذلك العديد من عناوين المسرحيات المفقودة . وهذا كله يعنى أن تلك المناسبة الجادة كانت تنتهى نهاية تهرجية .

ولا يعرف عن طريقة تجسيد هذه المسرحيات على خشبة المسرح أكثر مما هو معروف عن التراجيديات أو الكوميديا ، ولكن بعض رسوم الآنية تشير إلى أن التناقض المسرحي كان يحدث بسبب مجاورة شخصيات جادة ومواقف ذات جوهر جاد مع تهريج الجوقة الساتيرية التي يرأسها سايلنوس، أو ديونيسيوس ذاته في مناسبات أخرى . وحبكة **كيكلوبس** تتبع ماكتبه هوميروس في **الأليسة** حين يأسر بوليفيموس نو العين الواحدة أوديسيوس ورجاله ثم هروبهم بعد أن يسكرونه ويفقأون عينه . إن المزحة الواردة عند هوميروس حين يطلق أوديسيوس على نفسه "لا أحد" تظل موجودة لكن يتم استغلالها باعتبارها وسيلة الجوقة للسخرية من بوليفيموس بدلاً من أن تكون توضيحاً لدهاء أوديسيوس في منع **كيكلوبس** من الحصول على مساعدة زملائه .

لكن الأغنام تمثل مشكلة : فبوليفيموس راع ، وسبب وجود جوقة الساتيروى الأول هي تحطم سفينتهم ولجؤهم إلى الشاطئ واضطرارهم لمساعدته ، هكذا يقول قائدهم سايلنوس في الافتتاحية . وحين تدخل بقية الجوقة بعد عدة أسطر نجدهم "يسوقون" قطعانهم أمامهم:

من ذا الذى يهتم بنسبكم ؟ إلى أين تخرجون؟ تتسكعون على الصخور؟ انزلوا هنا فوراً، أيتها الحيوانات ذات القرون ... توقفوا عن النطح وادخلوا إلى الكهف. (٤١ وما يليه).

ولابد وأن دخول الجوقة كان نوعاً من الرقص، وأن الخراف كانت إما حقيقية أو متخيلة أو تم التعبير عنها بطريقة ما . ومن الغريب أن سايلنوس يطلب من الجوقة أن تصطف حين يرى أوديسيوس وبقية الاغريق، تاركين "الأغنام" لبعض الخدم . وليس معروفاً ما إذا كان هؤلاء الخدم يمثلون شخصيات ترتدى أزياء وأقنعة أم كانوا يقفون بعيداً عن الحدث الدرامي كمديرى خشبة مسرح "غير مرئيين" . إن تقاليد خشبة المسرح يمكن أن تستوعب أى من الافتراضين سواء في التراجيديات أو المسرحية الساتيرية، لكن السؤال هو لماذا ظهرت الحاجة إلى مثل هؤلاء الخدم أصلاً في **كيكلوبس** ؟ فلو كانت تلك الأغنام هي ممثلون يرتدون الفرو لكان من السهل عليهم

الخروج دون عوائق صوب الكهف. أما إذا لم يكن لهم وجود على الإطلاق وأن الجوقة قامت ببساطة بالإيهام بوجودهم فإن ذلك يعنى أن أى شىء يفعله الخدم سوف يؤدى إلى إرباك الموضوع بدلاً من توضيحه . بقى احتمال واحد بالضرورة وهو أن جوقة الساتىروى دخلت تسوق أمامها أغناماً حقيقية وأن عدداً مناسباً من الخدم كان موجود أيضاً لكى يقوموا بإخراج الأغنام بعد انتفاء الحاجة إليهم .

إن نهاية المسرحية تؤكد أن تلك كانت النية الحقيقية. فعند هوميروس نجد خروج أوديسيوس ورجاله من الكهف يتم عن طريق التعلق ببطن الأغنام لحظة خروجها من الكهف وذلك لأن بوليفيموس جالس عند المدخل لمنع الرجال من الهروب. أما فى مسرحية يوربيديس فإن الجوقة تخدعه لكى يبتعد عن المدخل . والمشهد كما هو عند هوميروس كان يمكن تجسيده عن طريق أغنام/ممثلين، وليس عن طريق أغنام حقيقية على الإطلاق. إن قرار يوربيديس بتجاهل عنصر مألوف فى الأصل الهوميرى ربما يعود إلى استحالة تجسيد المشهد بالوسائل المتاحة ولذلك فإن عليه أن يرتب مخرج الكهف بطريقة أخرى .

فى مناطق أخرى من المسرحية هناك وسيلتان توضحان مدى التقارب بين التجسيد التراجيى والساتيرى ، وهما تؤكدان على نظام معين لتقنية يوربيديس فى استخدام خشبة المسرح . وفى لحظة وصول أوديسيوس ورجاله فإنه يلاحظ أن المكان عبارة عن كهف وأن المجموعة التى تقف هناك هم ساتىروى . أما الشىء الذى لايعرفه فهو أين تحطمت به ورجاله السفينة ، ولهذا فهو يسأل سايلنوس :

أوديسيوس : ما هذا المكان ؟ من الذى يعيش هنا ؟

سانيلوس : ذلك هو إتنا ، أعلى جبل فى صقلية .

أوديسيوس : وأين أسوار المدينة وأبراجها ؟

سايلنوس : لا يوجد ، فهنا مجرد صحراء أيها الغريب .

أوديسيوس : لا يوجد رجال على الإطلاق ؟ أم أن الموجود حيوانات برية فقط؟

سايلنوس : هنا يوجد عدد من **الكيكلوبس** ، يعيشون فى كهوف وليس فى بيوت

مستوفة . (١١٢-١١٨).

لقد استخدمت مسرحيات أخرى نفس مكان الأحداث، وهى مسرحيات تلفت النظر إلى المكان بطريقة تؤدي إلى فهم أن تجسيد المكان كان يتم بإستخدام بعض الرموز وليس بطريقة توضيحية. وقد كتبت مسرحية **كيكوبس** قبل مسرحية سوفوكليس **فيلوكيتيس** التى يوصف فيها كهف البطل بالتفصيل. ويبدو أن يوربيديس هنا يسخر من أسلوب تجسيد المكان بهذه الطريقة. فأوديسيوس يلفت الانتباه إلى المنظر المسرحى . وإلى الفارق بين الكهف والمنزل المسقوف بسبب التشابه بينهما . ويتم تعصيد هذه المزحة الداخلية حين يصل **الكيكوبس** ويحضر سايلنوس الإغريقى على الاختباء فى الكهف. ويعترض أوديسيوس قائلاً أنهم سوف يقعون جميعاً فى المصيدة، ثم يواجه الكيكوبس وتكون النتيجة أنه يجبر ورجاله على دخول الكهف. فى المشاهد التالية يخرج أوديسيوس ويدخل إلى الكهف حينما يريد، برغم أن بقية الإغريق لا يستطيعون ذلك. والمناسبة تفرض منطقتها الخاص، وهو المنطق الذى يفرض قيام ممثل بلعب دور **كيكوبس** "العملاق" حتى ولو تم تضخيمه وإلباسه قناعاً خاصاً . إن حجمه لا يمكن أن يكون قد وصل أبداً إلى درجة لا تتناسب مع الهجوم المنظم الذى يشنه أوديسيوس ورجاله ، أو إلى درجة قيامه بشقبة رجل فى الهواء بأكعابه وضربه ضربة تدمر مخي ، وهذا هو المصير الذى يلقاه بعض رفاق أوديسيوس، كما يصرح فى واحدة من غزواته من خلف خشبة المسرح . إن هذا الأمر لا يتعلق بتميز - أو انحطاط - نوك المتفرج الإغريقى . إن هذا ببساطة هو منطق البانتوميم فى أعياد الكريسما .

إن لغة **كيكوبس** فى بعض الأحيان تبدو مناسبة ، وهو قول ينطبق أيضاً على الشذرات التى وصلتنا من مسرحية سوفوكليس **قصاصو الأثر** ، كما أن مقولاتها جادة . فحديث أوديسيوس عن مصير رجاله يشابه أفضل أقوال شخصيات "الرسول" . كما أن أوديسيوس يحدث **الكيكوبس** عن فظائع الحرب بطريقة تبدو حساسة إذا ما نظرنا إليها فى سياق نهايات القرن الخامس فى أثينا، فيما يبدو إخلاص **الكيكوبس** لاهتماماته الذاتية الذى يتمثل فى قوله "إن الثروة هى إله الرجل الحكيم" مثلاً تبدو شيئاً أجوف .

إن يوربيديس على ما يبدو يقوم بإبداع مسرحية عن موضوع جاد يتم تحويله رلى مسخرة عن طريق تهريج الجوقة فقط. فحين يتم إصابة *الكليكويس* بالعمى فيتزنج فى أنحاء المكان ويصطدم بالمنظر المسرحى (إن شكلك فظيع أيها *الكليكويس*)، وبرغم كل النكات القاسية، يجد الانسان صعوبة فى عدم تذكر أوديب الذى فقأ عينيه، أو تذكر بوليمستور الذى مزقته هيكوبى ونساءها. إن وجهة النظر القائلة بأن *كليكويس* قد كتبت فى نفس تاريخ تلك المسرحيات التى تمثلها *هيكوبى* لا يمكن تأييدها بسبب الدلائل الخارجية، لكن القول بإرتباط المشهدين الحادثن بعد العمى هو قول له مايؤيده. إن الحادث العنيف يكون مفاجئاً أو كوميدياً بسبب رد فعل الجوقة تجاهه ، وقبول هذا معناه فتح الباب على مصراعيه بقبول المسرحية الساتيرية كمسرحية أكثر رقة من أن تكون مجرد قصف خشن يبعد أذهان المتفرجين عن الحوادث المحزنة التى قدمتها المسرحيات التراجيدية التى شهدها . كانت المسرحية الساتيرية مناسبة للنظر إلى وجهة النظر المشوهة للجهد الإنسانى والتفكير من زاوية مختلفة فى لاجوى الطموح الإنسانى ، وهى مناسبة وجدت ترحيباً من كتاب المسرح . إن هذا القول يتلائم مع محاولات يوربيديس للتجريب فى شكل المسرحية الرابعة فى مجموعة المسرحيات المعروضة .

° *الكستيس* هى أول مسرحية ليوربيديس من المسرحيات التى وصلتنا والقول بإنها لابد وأن تكون مسرحية ساتيرية يعتمد على أن رباعيتها قدمت عام ٤٣٨ ق.م وكانت هى آخر مسرحية فى مجموعة من أربع مسرحيات كانت *تيليفوس* أشهرها فى حياة يوربيديس. و*تيليفوس* هى المسرحية التى اختار فيها يوربيديس أن يلبس ملكه الشحاذ كشحاذ وليس كملك ، وهى البدعة التى استغلها أريستوفانيس بمنتهى المرح. لكن مسرحية *تيليفوس* فقدت وبقيت *الكستيس* وحدها لسبب من الأسباب.

تدور المسرحية حول أدميتوس ملك فيراى الذى أدى خدمة للإله أبوالو الذى كافأه بمنحه القدرة على خداع الموت حين يحين أجله بأن يسمى واحداً غيره فى مكانه. وتفتتح مسرحية يوربيديس على أبوالو وهو يحاول أثناء "الموت" عن أخذ الكستيس

زوجة أدميتوس بعد أن تطوعت للموت بدلاً منه . وسرعان مايتضح أن اهتمام يوربيديس بالموضوع يدور حول السؤال عن الفائدة التي تترتب على عطية أبواللو. لقد دار أدميتوس على أصدقائه وأقاربه للبحث عن بديل، وليس من المدهش ألا يجد أحداً، قبل أن تتقدم زوجته بالموافقة على الموت بدلاً منه . وأى نوع من الناس هو الذى يقبل مثل هذا العرض هو مركز اهتمام الجزء الباقي من المسرحية. وأدميتوس لاينتبه إلى مافعله إلا بعد موت الكستيس . حينذاك يحس بالخجل لدرجة تمنعه من الاعتراف بذلك لهرقل الذى يصل ضعيفاً . ولكن أحد الخدم يبوح بالحقيقة لهرقل وهو يقصف، ونتيجة لهذا فهو يفيق سريعاً بمجرد استماعه إلى ماحدث. ويقبل هرقل أن يقوم بالمساعدة ويصارع "الموت" بنجاح من أجل الكستيس، وفي مشهد ختامى رائع يقوم باختيار وعى أدميتوس الجديد عن طريق الكستيس التى ضرب عليها ستاراً ، والتى تعود فعلاً إلى زوجها بعد ذلك .

إن المسرحية هى قصة خرافية ذات مغزى ، وهى قصة مؤثرة وإنسانية، قريبة فى جوها العام من مسرحية شكسبير **قصة الشتاء** ، وإن كانت أقل طموحاً منها . إن أى محاولة، وهناك محاولات عديدة تمت، للبحث عن عناصر ساتيرية فى المسرحية لتبرير موقعها فى نهاية الرباعية هى محاولة غير موثوق بها ، ولكن ليس من العسير التوصل إلى أن الموقع الرابع كان المكان الوحيد الذى كان يسمح ليوربيديس بتجربة أنواع جديدة من الدراما . إن **الكستيس** ليست مسرحية ساتيرية ، كما أنها ليست مسرحية تنتمى إلى الملهة القديمة المكتوبة على شاكلة مسرحيات أريستوفانيس. وبرغم كل امكاناتها التراجيدية فالمسرحية ليست تراجيدياً أيضاً ، فهذا التوصيف لاينطبق عليها كما لاينطبق على **قصة الشتاء** نفس "العلامة" التى وضعت على **عطيل**.

مثل هذا التصنيف لم يكن مهماً لتفرجى العصر اليعقوبى ولكنه كان مهماً بالنسبة للاغريق . ففي عام ٤٢٨ ق.م . لم يكن هناك على مايببدو مكاناً للمؤلف المسرحى لكى يجرب فى الشكل المسرحى بعيداً عن التصنيفات الضيقة المؤهلة لدخول المهرجان . ومسرحية **الكستيس** يمكن أن تكون مؤهلة اليوم لحمل علامة "تراجيكوميدي" أو

"رومانسى" أو مجرد "دراما" إذا ما كانت مثل تلك التوصيفات ضرورية، أما بالنسبة ليوربيديس الذى كان يكتب فى القرن الخامس قبل الميلاد فإن هذه المسرحية كانت تمثل له الخطوة الأولى صوب نوع جديد من أنواع الدراما وهى الدراما التى تفسح المجال لبعض عناصر الكوميديا التى نلقاها فى *إلكترا* و *أوريست* ، وهى الدراما التى أدت إلى وجود التراجيديا "الخفيفة" مثل *هيلينى* و *إيون* أيضاً .

يجب التعامل مع *إلكستيس* وفقاً للشروط التى تطرحها بدلاً من التعامل معها باعتبارها مسرحية ساتيرية لأنها بوضوح ليست كذلك . إن مسرحية *تيليفوس* باقية فى الأذهان بسبب التفاصيل المتعلقة بأزيائها، والأزياء عنصر من عناصر *إلكستيس* أيضاً ، فشخصيتا أبوللو و "الموت" يحملان رموزاً دالة مثل القوس والسيف، كما أن هرقل يخبرنا أن "الموت" يرتدى زياً أسود . والتباين المرئى بين زى الحداد الأسود والملابس الاعتيادية يتردد طوال المسرحية . فبعد بداية المسرحية بقليل تصل الجوقة من المدينة، غير أنها لاتعرف بدقة ما حدث. إن الجوقة تعرف أن هذا هو اليوم المفترض أن تموت فيه الكستيس ولكنها لاتعرف ما إذا كانت قد ماتت بالفعل أم لا . وهى تفتش وتتصنت من أجل أى علامات دالة لكن النص فيما بعد يوضح أن أفراد الجوقة لم يرتدوا زى الحداد بعد . وحين يتم إخراج الكستيس من على خشبة المسرح - لأنها تموت عليها - تكون مرتدية ألطف ثيابها . وبمجرد إخراج الجسد يقوم أدميتوس بإعلان الحداد العام بون موسيقى ، وكان هذا مؤثراً مبتكراً بالنسبة لما تلاه من أناشيد كورالية على ما يبدو . هكذا يتم ارتداء ثياب الحداد، وتمزيق الشعور ، حتى أعراف الأحصنة ذاتها .

حتى لحظة وصول هرقل لاتكون الفرصة قد سنحت للجوقة لكى تخرج لتبديل ثيابها . وهرقل يلاحظ أن أدميتوس يرتدى زى الحداد ، لكن أدميتوس لا يستطيع إخبار صديقه بما حدث لأنه قد يرفض البقاء. ويتم الترحيب بهرقل إلى داخل القصر بعد أن يخبره أدميتوس أنه يرتدى الحداد على أحد أقاربه الأبعدين فقط. وفيما يستعد الخدم لحمل الجثمان إلى الجنازة يصل العجوز فيريس (والد أدميتوس) وقد ارتدى زياً أسود.

وتحدث مشاجرة مخزية بين الرجلين بينما يرقد جثمان الكستيس بينهما بينما من المفترض أن ملابسهما تدل على أنهما يجب أن يودعاها الوداع الأخير باحترام .

لقد أشرت من قبل إلى ندرة وجود خشبة مسرح فارغة فى التراجيديات الإغريقية، وربما كان لدينا نموذج من هذه النماذج هنا لأن الجوقة يمكن أن تخرج فى تلك اللحظات مع النعش . إن هذه النقطة مهمة فى السياق الحالى لأن الجوقة إذا خرجت فمن المعقول افتراض عودة أفرادها وقد ارتنوا الزى الأسود، وهذا يعنى أن سلسلة التباين المرئى تتضاعف حتى نقطة الحل الدرامى . أما إذا بقيت الجوقة فإنها تكون شاهدة على خطة هرقل لمنازلة "الموت" ، كما أن وجودهم سيعنى أن الكشف عن الكستيس لن يكون مفاجأة لهم هم على الأقل. يكتشف هرقل شخصية من مات حقيقة حين يعترض أحد الخدم على تمادى هرقل فى شرب الخمر قائلاً "بوسعك أن ترى شعورنا وثيابنا السوداء"، كما أن اللون الأسود يلقي بظلاله على المشهد كله لأن كل شخصية تدخل تكون حلقة فى سلسلة التباين المرئى الذى يرسمه يوربيديس.

يخرج هرقل لمنازلة الموت ويعود مصطحباً الكستيس وقد تغطى رأسها حتى لايتعرف عليها أدميتوس إلى أن يختبر هرقل جدارته بزوجته وأنه يستحق إستعادتها. وهنا تعطى الصورة المسرحية الميثية تناقضاً لطيفاً بين لون الحداد الأسود والنهاية السعيدة التى تم تدبيرها بشكل فائن .

إن موت الكستيس ذو مغزى ليس بسبب طبيعته العامة، فتقديم الموت على خشبة المسرح لم يكن بهذه القداسة التى يحاول معظم المعلقين إقناعنا بها ، ولكن لأنه موت يؤدى إلى نقل مركز الثقل إلى زوجها . إن أدميتوس يضطر اضطراراً إلى الاستماع إلى كلمات زوجته الأخيرة قبل موتها، بينما كانت كل أحاديثه فى الجزء الأول من المسرحية مركزة حول ذاته فقط . ولكن بدلاً من إعطائه حديث طويل، كما هو متوقع، فيما تلفظ الكستيس أنفاسها الأخيرة، فإننا نجد هناك لحظة صمت بينما يقوم ابنهما الصغير يوميلوس بغناء مقطوعتين شعريتين . هنا تكمن الامكانيات التراجيدية ليس فى فقدان أدميتوس للزوجة التى "قتلها" ولكن فى فقدان الطفل لأم حبيبة . والكلمات المغناة

ليست مهمة فى حد ذاتها لأن الصوت الطفولى هو الذى يمنحها تأثيرها . إن هذه هى المناسبة الأولى ، ولكنها ليست الأخيرة، التى يكشف فيها يوربيديس عن آلام أسرة حطمها الموت.

وينفس المهارة يعيد يوربيديس تلك الأسرة إلى سابق عهدها، وهذا أيضاً له ظلاله فى مسرحية *قصة الشتاء* ، فى الوقت الذى يراه الإله مناسباً وبعد أن يتعلم البشر من أخطائهم . إن التباين بين القوة والضعف، ذلك التباين الذى نراه مرتبطاً بشخص هرقل عادة، وقد تم طمسه فى هذه المناسبة برغم أن الموضوع ذاته موجود، هذا الطمس قد تم لصالح إظهار عودة شمل الأسرة . إن مسرحية *الكستيس* تقدم مثلاً مخالفاً لهؤلاء الذين لا يرون فى يوربيديس إلا كاتب اليأس والاحباط .

إن *إفيجينيا فى تاوروس* تماثل مسرحية شكسبير *سيمبلين* فى ذلك الاحساس بأنها تكونت كمقتطفات من مسرحيات أخرى ليوربيديس وبالمقارنة بمسرحية *الكستيس* فإنها تحتوى على عدد أكبر من المقاطع الكوميديّة، كما أن خلط الرومانسى بالواقعى يجعل منها قصة مغامرة جيدة . والنتيجة النهائية تقدم نهاية سعيدة للبطل، كما أن الملك العنيد ثواس، وهو الشخصية الشريرة دون أن يكون فى قولنا مبالغه ، يتم إرضاءه بسهولة على يدى إلهة أثينا بسبب فقدته لتمثال راهبته أرتميس، وضحيتان وجوقته كلها .

إن خط الحبكة يتتبع حظ إفيجينيا إبنة أجاممنون ، والتى يتم رفعها فى اللحظة التى وجهت إليها سكين التضحية على المذبح فى أوليس . ويسبب معجزة إنقاذها فإنه يتم تنصيبها كاهنة لأرتمس ، واسناد مهمة التأكد من قتل جميع الزوار إليها . وحديث إفيجينيا الافتتاحى يحدد صور بؤس هذه الحياة، كما أن الإشارات الدالة على إمكانية تغير جو المسرحية هى إشارات قليلة حقاً . ثم تعود إفيجينيا إلى الداخل ليحل محلها أوريسست وبيلاديس اللذان يدخلان فى توجس، وبيلاديس أكثرهما تصميمًا ، وهو شخصية قوية فهو يقاوم بازبراء رغبة أوريسست فى الهرب والاختفاء فى أحد الكهوف حين يرى منظر المذبح الملوث بالدماء وتذكارات المقتولين . إن القول بوجود ظلال تشابه

بين هذه الافتتاحية والمشاهد الأولى فى مسرحية **إلكترا** يطرح السؤال عن أسبقية كتابة أى من المسرحيتين . وليس هناك دليل مقنع على الإجابة ولكن هناك نوع من الإجماع على أن المسرحيتين كتبتا فى نفس الفترة تقريباً ، بل ربما فى نفس العام . وربما نجد فى الموضوع دليلاً مناسباً لأن وصول أوريسست وبيلايس^١ له صلة بقتل كليتمنسترا . فبعد محاكمة أوريسست أمام محكمة الأريوباجوس ، رفضت بعض إلهات العذاب الحكم الذى صدر ، ولهذا جدد أوريسست مطلبه من أبوالو بملجأ آمن ، وهو يهدد بالامتناع عن الطعام حتى الموت . ويعطى أبوالو ، بصورة تبدو تعسفية، إن أوريسست سوف يكون حراً فى النهاية إذا ما استطاع سرقة تمثال خشبى لأرتميس من معبد التاورين وأن يأخذه إلى أتيكا. وإلهات العذاب يواصلن مطاردة أوريسست، ولكن إلقاء القبض عليه على الشاطئ، فيما بعد يعود إلى نوبة تنتابه يقوم خلالها بمهاجمة قطع لبعض الرعاة المحليين .

يتم الكشف عن شخصية أوريسست حين يتم تقديمه لإفيجينيا لكى يتم التضحية به ، وهما يتعاوننا على تدبير خطة هرب تتشابه مع ما يحدث فى نهاية مسرحية **هيلنى** التى عادة ما تنسب إلى مؤلفات عام ٤١٢ ق.م. ولكن هذا التشابه لابد وأن تكون له أسباب أكثر قوة من مجرد نضوب خيال المؤلف، وفى مثل هذه الظروف فمن الصعب معارضة القول بوجود روابط إيجابية بين المسرحيات الثلاث أو أن الارتباط بين موضوعاتهم كان يظهر من خلال العرض على خشبة المسرح . إن الأصداء اللغوية والعروضية تتوارد بشكل يكفى للتوصل إلى تواريخ تقريبية ، حتى فى حالة عدم توفر دلائل أخرى . كما أن المقولات عن الآثار المدمرة للحروب واعتباطية المصير يمكن العثور عليها بشكل أسهل فى هذه المسرحيات عنها فى المسرحيات الأخرى التى تعالج مثل هذه المقولات. ومن الممكن أيضاً استنتاج نتائج معينة من التركيز على الملامح الفيزيائية للمنظر فى **إفيجينيا فى تاوروس** ، فهذه الملامح تمثل لأوريسست عقبة لا يمكن تخطيها، لكن بيلايس ينجح فى استكشاف فتحة بين الأقاريز التى يمكن أن تكون وسيلتهم لاقتحام القصر . ثم هناك أيضاً وسيلة الخطاب المثيرة، وهو الخطاب الذى كتبته إفيجينيا من فترة طويلة لكى يتم تسليمه إلى أخيها والذى تذكر إفيجينيا

محتوياته لبيلايس حتى لا تضيع منه إذا ماتحطمت سفينته وفقد الخطاب نفسه فى طريق الهروب . إن أرسطو ذاته، الذى لم يصل مفهومه للمسرح إلى تمامه ، قد علق على عدم الاتساق فى رد فعل أوريسست على هذا السلوك فى مشهد التعرف الذى وصل إلى حافة المحاكاة الساخرة .

برغم هذا كله فإن الكاتب المسرحى يحاول جاهداً، وإن بطريقة جذابة ، أن يثير الانتباه إلى الجوهر الرومانسى للمسرحية . فحتى اللحظة التى يلتقى فيها أوريسست أخته تكون كل الامكانات التراجيدية للمسرحية قد انتهت. فى مسرحية *الكثرا* يحاول أوريسست إخفاء حقيقة شخصيته بمجرد تعرفه على الطبيعة الحقيقية لأخته ، أما هنا فى *إفيچينيا فى تاوروس* فإن مشهد التعرف يعتمد على التشويق، لكنه مشهد مثير للضحك أكثر من إثارته للألم . إن الراعى الذى يروى قصة القبض على الاغريقين قد سمع أن واحداً منهما يدعى بيلاديس ، وبعد أن ترثى إفيچينيا وطنها وأخيها تعلن الجوقة عن وصول الرجلين مقيدين . إن رد فعل إفيچينيا هنا هو الحيرة حول أى من الرجلين يكون أوريسست ومن هما أبويه . أما أوريسست فيتعجب من تكون إفيچينيا تلك التى تهتم بمصير غريبين مثلها . وبعد ثلاثمائة سطر تذكر إفيچينيا محتويات الخطاب الذى سلمته لبيلايس والذى يقول "قل لأوريسست إن تلك تحية من شخص كان يظنه ميتاً " . ثم يستغرق الأمر من أوريسست عشرين سطرأ أخرى حتى يصل إلى اللحظة التى يقدمه فيها بيلاديس بحب إلى أخته . وبين اللحظتين تكاد تصل جميع الشخصيات إلى نقطة الكشف عن شخصياتهم ولكن ليس إلى الحد الذى يكشف لهم الحقيقة بالفعل .

إفيچينيا : ما الاسم الذى أعطاه لك أبوك ؟

أوريسست : فى الحقيقة فإننى يجب أن أسمى "اللامحظوظ" .

إفيچينيا : ومع هذا أكرر عليك السؤال . استحلفك بالحظ السعيد أن تخبرنى .

أوريسست : إذا ما مت وأنا بلا إسم مت بلا سخرية منى .

إفيچينيا : لماذا لاتخبرنى . هل أنت رجل مرموق ؟

أوريسست : إنك ستقدمين جسدى ، وليس إسمى ، للتضحية

إفيجينيا : وما أخبار (أخيل) ابن ثيتيس ؟
أوريست : لقد مات . لقد تحول عرسه الذي كان سيتم في أوليس إلى النقيض .
إفيجينيا : خديعة ، كما يعلمها الذين عانوها . (٤٩٩ وما بعده) .
وهكذا يستمر النقاش مع بيلاديس بينما يظل أوريست وحده مع أفكاره .

أوريست : بحق الآلهة ، هل تفكر فيما أفكر فيه يا بيلاديس ؟
بيلاديس : لا أدري . أنت تسألني نون أن تخبرني بما تفكر فيه (٦٥٧-٦٥٧)

وحين يتأكد أوريست أخيراً من أن افيجينيا أخته فإنه يتم ترك الوصول إلى النتيجة الحتمية للجوقة ، وهي نتيجة يتحتم تجسيدها بشكل كوميدى فالتعليق يقول "أياً ماكنت أيها الغريب، فأبعد يدك عن رداؤها المقدس" . بعد ذلك بأربعين سطراً تقتنع افيجينية .

من الصعوبة مقاومة الانطباع بأن يوربيديس قد شعر بأن مخزون مشاهد التعرف قد تم استنفاده، وكان رد فعله أن يصحب المتفرجين سريعاً مع سياق القصة . هذا الانطباع يقويه كيفية تجسيد يوربيديس لمشهد مشابه في مسرحية هيليني . فهل نحن إزاء محاكاة ساخرة هنا؟ إنها بالأحرى معارضة مسرحية Pastiche لأنه لا يمكن تجسيدها إلا عن طريق وسائل تقديم التراجيديا، ودون جروتسكية المسرحية الساتيرية بالتأكيد. وفي نفس الوقت فإن مشهد التعرف في إفيجينيا يترك انطباعاً يقترب من حد الجاذبية لأساليب المسرح في تلك الحقبة شأن كل لحظات الذروة المتسمة بالجدية. كما أن المشهد لا يستهدف تدمير أى شئ. ما يقدمه يوربيديس من خلال هذا التشوش في مشهد التعرف في إفيجينيا في تاوروس هو إحساس الحب الصادق، وهو إحساس واضح الغياب في مسرحيتي إكترا و أوريست اللذان تظهر فيهما الكراهية والحقد خلف كل فعل حياتي بسيط. فإفيجينيا تحب أخيها، وأوريست وبيلاديس نموذجان للولاء والحب، كما أن بيلاديس واقع في غرام إكترا التي تركها خلفه في الوطن. إن الدفء يتخلل أجزاء المسرحية، وحتى ثواس ملك التورين يتم وصفه بالعطف برغم أن العرف البدائي فقط هو الذي يمنعه من قتل المتطفلين.

إن الكوميديا فى مسرحية **إفيچينيا فى تاوروس** تكمن فى الشعور الكلى الناتج عنها وليس فى لغتها الظرفية، باستثناء جزئية وحيدة يظهر فيها الفارس Farce فى صورته الجلية. إن إفيچينيا وأوريست وبيلايس يخططون، بمعاونة الجوقة، لخداع الملك ثواس من أجل توفير قارب للهروب وذلك باقتراح استحالة التضحية بأوريست إلا فى البحر لأنه قاتل أمه. ويرد ثواس وهو فى غاية الاندهاش "بحق أبوالو، إن هذا ليس الشئ الذى يخاطر به شخص بربرى". وهو يبدى إندهاشا سريعا بشأن قدرة افيچينيا على معرفة عدم مناسبة الغريدين للتضحية. ولكنها ترتجل قائلة "إن تمثال الإلهة قد انقلب رأسا على عقب"، فيسأل الماكر ثواس "لوحدها، أم كان ذلك بفعل هزة أرضية؟" ترد افيچينيا "لوحدها"، ثم تضيف مايشبه الحجة الحاسمة قائلة "كما أنها غمرت بعينها أيضا". وهكذا ينتهى الأمر. ثم تعطى إفيچينيا أوامرها للركب المقدس وهي أوامر ينفذها ثواس بكل دقة بما فى ذلك منع أى إنسان من مشاهدة ما يحدث. والمفترض أن يتم تغطية رأس الضحيتين برداء، وأن يلزم السكان بيوتهم لحمايتهم من أى تلوث، بل أن على ثواس نفسه أن يخفى رأسه فى كفه. وهكذا يمضى الركب حاملا تمثال أرتميس الذى غمز بعينه عاليا بينما يغض الممثلون أبصارهم رهبة من الحقيقة. وتلك فى الحقيقة مناسبة جديدة لإظهار قوة تأثير الصورة المسرحية، ولكنها هذه المرة صورة حقيقية وقد تحولت إلى صورة مسرحية كوميدية تتوج لحظة الذروة فى مسرحية يدور موضوعها حول الصراع بين العواطف الأسرية ومظالم الدين العمياء.

تبدأ مسرحية **هيلينى** أيضا بالأحداث التى تلى جنوح أحد السفن، كما أن هناك أوجه تشابه أخرى مع مسرحية **إفيچينيا فى تاوروس**. فبعد العودة من طروادة تجنح السفينة. بمنىلاوس ورجاله الى مصر، وهكذا يصل الى بلاط الملك ثيوكليمنوس، وهو أيضا يطبق عادة إعدام الاغريق المعتدين على ملكة. ومصر هى المكان الذى تقضى فيه هيلينى سنوات الحرب الطروادية العشرة، لأن هذه المسرحية معتمدة على نسخة مختلفة من الأسطورة وهى النسخة التى تفيد بأن باريس حمل معه شبيهة لهيلينى مصنوعة من الأثير aether بينما كانت تنوى هيلينى الحقيقية فى مصر برغم إزعاج

ثيوكليمينوس دون ذنب جنته. هنا يلتقى الزوج بزوجته، ويتعرفان على بعضهما بعد عقبة أو اثنتين ويخططان للهرب بمساعدة ثيونوى شقيقة الملك. وهم يخدعون الملك بقولهم أن منيلاوس قد ضل طريقه فى البحر ولذلك يجب إتمام بعض الشعائر له على سطح إحدى السفن. ويوافق الملك الساذج ثيوكليمينوس على إعطائهم سفينة. ونهاية المسرحية ليست بعيدة تماما عند نهاية مسرحية **إفيجينيا فى تاوروس** باستثناء أن كاستور، شقيق هيلينى هو الذي يتمكن من إقناع الملك بقبول ما حدث بينما تقوم الإلهة أثينا بإقناع ثواس بأن يتعاش مع ما فقد فى **إفيجينيا**.

إن وضوح الكوميديا فى هيلينى، برغم شكلها التراجيدى، كثيرا ما أوقع النقد فى مواجهة تحديات عديدة، وقد توصل بعض المدافعين عن يوربيديس الى نتيجة مؤداها أن المسرحية لا بد وأن تكون قد كتبت لتقدم فى عرض خاص ولم تكتب للعرض العام. أما النقد الأقل تعنتا فإنهم يتعاملون مع المسرحية إنطلاقا من معطياتها الذاتية ويسعون بالأعيب الكاتب المسرحى الذى يسخر من تقنياته المسرحية ذاتها.

إن وجود هدف جاد أمر لا يمكن إنكاره: فالتمثال الخشبي الذى يغمز فى **إفيجينيا فى تاوروس** هو تشجيع للمتفرج لى يغمز له بعينه هو الآخر، كما أن فكرة الجمال الوهمى الذى يؤدى الى حرب تطول الى عشر سنوات هى فكرة دقيقة وعبثية شأن أى فكرة من أفكار الدراما. كما أننا لا يجب أن ننسى أن منيلاوس وهيلينى يتمكنان من الهرب بقتل عدد ضخم من جنود ثيوكليمينوس بينما يتركان ثيونوى لتواجه غضب أخيها العارم. ولكن كل شئ ينتهى نهاية سعيدة، كما أن الحركة الدرامية من مرحلة العرض الى مرحلة الحل تقدم عددا من الأفكار والابتكارات المثيرة للإعجاب.

إن الدراما الإغريقية الأخرى تقدم هيلينى بصورة مشينة، وربما كان هذا هو سبب اختيار يوربيديس لتنويع هيزيود على الأسطورة وهى تنويع تحفظ لها كرامتها. فشخصية هيلينى التى تفتتح المسرحية لا تظهر فقط كشخصية فاضلة ولكنها شخصية دائمة التشكك بشأن كل القصص التى تروى عن ماضيها، فهى تعلق على قصة إغراء

زيوس أمها ليدا بعد التخفى فى صورة بجعة بقولها: "إذا كانت تلك قصة موثوق بها".
كما أنها تكلم الجوقة فى عنف قائلة:

ألم تحملنى أمى كمعجزة لبنى الإنسان؟ إن أمّا أخرى سواء أكانت
إغريقية أم أجنبية لم تستخرج أطفالا من قشرة صلبة مثلما فعلت أمى
لزيوس، هكذا يقولون. (٢٥٧-٢٥٩)

إن يوربيديس يتمكن من استغلال جوهر هذا التشكك مع وصول تيوكر ثم منيلاوس
زوج هيلينى. فالافتراض السائد بأن هيلينى كانت فى طروادة وليس فى مصر قد تم
بناؤه بما يشبه بناء "المزحة المنتشرة"، وهى النكتة التى تنتشر عن طريق التكرار، وهو
بناء يقويه الاعتماد على مخزون الممثل الكوميدي المتمثل فى "التكرار". فتيوكر يدخل
بعد الافتتاحية التى تلقيها هيلينى مباشرة وهو مشغول بابداء اعجابه بالمكان، شأن
العديد من الشخصيات فى مسرحيات يوربيديس، لكنه يلمح هيلينى فجأة فيقول "آه،
يالآلهة. ماهذا الذى أراه؟ تلك شبيهة بأكره النساء". وفى هذه التنويع على مشاهد
التعرف، يعتقد تيوكر أنه يرى هيلينى بينما هى لا تعرفه. ثم يظن تيوكر أنه مخطئ،
وبتشجيع هيلينى ذاتها، وأنها تشبه هيلينى فقط. إن سبب وجود تيوكر فى المشهد هو
إتاحة الفرصة لهيلينى، والمتفرج بالضرورة، لكى تعرف ماكان يحدث فى الأماكن
الأخرى، ولكن المشهد لا يتوقف عند هذه الوظيفة لأن قيمته تكمن فى أنه يقدم الجزء
الأول من نموذج التشكك فى المظاهر الخارجية. فالتشكك فيما يمكن أن تقدمه الآلهة
للإنسان يزواج هنا بمهارة حرفية مع وسائل التجسيد المسرحى الأساسية. فتيوكر
يخرج متأكدا أن هيلينى ليست هيلينى ليحل محله منيلاوس زوج هيلينى، وفى نفس
الوقت تكون هيلينى قد عادت إلى القصر فيفوتها دخول تلك الشخصية غير المتسقة. إن
منيلاوس باعترافه هو نفسه لا يظهر كما يجب أن يظهر:

لأننى لا أملك طعاما ولا ثيابا لجسدى. فبوسع المرء أن يعرف من هذه
الأسمال التى أرتديها بأننى هارب من سفينة محطمة. أما الثوب اللطيف
اللامع الذى كنت أرتديه فقد فاز به البحر. (٤٢٠-٤٢٤)

إن المزحة التي أطلقت على يوربيديس بشأن الملوك الذين يرتدون أسمالا بالية واضحة هنا، لكن من الواضح أن يوربيديس يلفت النظر هنا إلى حالة منيلاوس الذي فقد ثيابه. وكل شخصية تدخل لأول مرة تعلق على هذا، وعدد هذه الشخصيات يصل إلى ست. وهذا الملح غير البطولي عند منيلاوس يؤكد لقاءه بحارس المبنى الذي يهدده بالطرد -فهو يغمغم غاضبا بقوله "أين جيوشى الشهيرة الآن؟"- كما تؤكد عدة خطط عقيمة للهرب مع هيليني التي تقبلته بعد لآي، إلى أن تدبر هيليني بمهارة خطة عملية.

إن بناء التباينات المسرحية يتم من خلال مستويات عديدة فى الدراما، فالمظهر الخارجى لمنيلاوس والطريقة التي يعامل بها تصب بوضوح فى الغرض الأساسى للمسرحية، لكن كل ذلك يعتبر جزءا أساسيا من أجزاء مشهد "التعرف": فالمرّة الأولى التي تلتقى هيلين فيها بمنيلاوس يكون مظهره عائقا للتعرف، أما منيلاوس فهو لا يتعرف عليها لأنه لا يتوقع أن يراها فى هذا المكان.

منيلاوس: لطفا، من أنت؟ وجه من هذا الذى أراه؟

هيليني: من أنت؟ إنك تنتزع نفس التساؤل من فمى.

منيلاوس: إن عينى لم تقع على شخص مثل... (٥٥٧-٥٥٩)

يتشجع منيلاوس بينما تحس هيليني بالارتياح حين تسمع أن زوجته "الأخرى" تسمى أيضا هيليني، إلا أنها تنزعج من قوله "إن عينى قد تخدعانى، كما أن لى بالفعل زوجة أخرى". والمشهد وحده مبهم ولا يحتاج الى مثل هذه المقولة الغريبة، وهذا المشهد ينتهى بوصول الرسول الذى يحس بالانزعاج، كما يجب أن يكون الرسول، لأنه مضطر لإخبار سيده بأن هيليني التي كانت فى الكهف قد توارت فى خيط دخان. بعد اثنى عشر سطرًا من حديثه المعد بعناية يفجر الرسول أكبر نكتة مكررة حين يقول: "أوه، مرحبا يا ابنة ليدا، لقد كنت هنا إذن، أليس كذلك؟".

إن النكات المتكررة مبنية حول نفس الموضوع: فثيونوى شقيقة الملك متنبئة "تعرف كل شئ"، وهى تدخل على رأس موكب مقدس وتقول لهيليني: "ماذا تقول نبوءاتى الآن؟

لقد وصل منيلاوس. ذاك هو، يقف أمامك مباشرة". كما أن تطورات الحبكة والهروب تطورات جذلة كتنويعات على موضوع الظهور والاختفاء اللذان تعتمد عليهما المسرحية. فالملك يخدع بسهولة كما أن الغضب ينتابه حين يكتشف أن خادما، أو حتى الجوقة، هو الذى يجب أن يكبح من جماح اندفاعه الى القصر لقتل أخته لاجابه بنورها فى خطة الهروب. ثم يصل إلهان التوأم Dioscuri فى المستوى العلوى لحل كل التناقضات وإنهاء المسرحية بشكل يرضى كل الأطراف.

إن مسرحية هيلينى مسرحية كوميدية ليس فقط بسبب نغمتها وإطارها الرومانسى بل أيضا بسبب حوارها ومواقفها. وشأن كل الكوميديات العالمية العظيمة فإنها تحتوى على أمور جدية حول العلاقات الانسانية، وكل ذلك يتم من خلال عالم مسرحى ذكى ومبتكر. وبرغم أصولها الأسطورية فإن هذه المسرحية تعد إرهابا بالكوميديا الاجتماعية التي ظهرت فى القرن التالى، وإن كان بدرجة أقل من المسرحية الأخيرة التي سنتعرض لها هنا.

إن حبكة مسرحية إيون حبكة معقدة، فقد تم اغتصاب كريوسا وهى شابة فأنجبت طفلا وتخلصت منه. وبعد سنوات عديدة تأتى كريوسا إلى دلفى لكي تعرف مصير ذلك الطفل. وهى الآن متزوجة من كزوثوس الذى لا يعرف شيئا عن موضوع الطفل ولكنه أتى معها لكي يعرفا من النبوءة سبب عدم إنجابهما. وتقول النبوءة لكزوثوس بأن أول شخص سيقابله بعد خروجه من المكان المقدس سيكون ابنه. ويكون إيون هو أول شخص يلقاه، وإيون لقيط تم تربيته كخادم للمعبد. أما كريوسا التي توصلت الى أن إيون ربما يكون الابن الحقيقى الذى تبغى العثور عليه فتثور ثأرتها حين تسمع ما قيل لكزوثوس وتحاول قتل إيون، ولكنها تفشل فى ذلك وتضطر هى نفسها أن تبحث عن ملجأ آمن. بعد ذلك تصل كاهنة وهى تحمل بشارات تدل على أن إيون هو ابن كريوسا. أما القطعة الوحيدة الناقصة من هذا اللغز والتي يمكن أن تحول هذه الحبكة إلى حبكة نموذجية للكوميديا الجديدة فهي المعلومة التي تدل على أن كزوثوس هو ذلك الشخص الذى اغتصب كريوسا من البداية، دون أن يدري. وقد كتب ميناندر مسرحيته

المحكمون بعد مائة سنة متتبعاً نفس القصة تقريباً. ولكن مسرحية إيون تمثل يوربيديس في أنقى صورته: فكريوسا تعرف شخصاً اغتصبها الذي لم يكن كزيوس بالتأكيد. لقد كان الغتصب هو أبوللو، وهي صلبة في موقفها ذلك. إن هذا يضع كل مايجرى في ضوء مختلف: فالمسرحية بهذا لا تكون كوميديا سلوكية بدائية ظهرت قبل أوانها تنحل بكل تناقضاتها وسوء الفهم فيها كما تنحل أى مسرحية محكمة الصنع وإنما تكون مسرحية جريئة ومتشككة تفحص بمفردات كوميديية وأعصاب قوية موضوعات عديدة تتراوح بين مسئولية الانسان عن أفعاله في الماضي إلى التدخل المريب للآلهة في العلاقات بين البشر.

إن التمعن في النظر إلى إيون يظهر أن أكثر الافكار التي تفحصها المسرحية حيوية هي فكرة مدى صعوبة معرفة الماضي عن طريق الفعل الآتى. وإذا ماكانت تلك المقولة تبدو غريبة على كاتب من كتاب القرن الخامس قبل الميلاد، وتبدو قريبة من اهتمامات صموئيل بيكيت أو هارولد بنتر، فإن علينا فقط أن ننظر الى الطريقة التي يتم بها طرح الحلول لمعضلات المسرحية ثم التخلي عنها. فالمشهد الافتتاحي يقدم هيرميس وهو يعرض الخطوط الرئيسية للحبكة: اغتصب أبوللو كريوسا. كريوسا تخلصت من إيون ومعه بعض التذكارات **Chlide** (وهي حرفياً تعنى أشياء ثمينة أو محبوبة من أى نوع). طلب أبوللو من هيرميس الحفاظ على الطفل. هيرميس وضع الطفل على درجات المعبد. وكل هذا يتعلق بالماضى، أما فيما يتعلق بالحاضر فإن هيرميس يصرح بأن أبوللو سوف يهين كل شئ لكزوثوس لكي يعلن أن إيون ابنه.

بعد ذلك يترك الأمر لتصرف البشر وإن كانت تلك تصرفات مختلفة عن الطريقة التي رسمتها الأسطورة. فكريوسا قلقة لأن أبوللو قد يكشف سر إنجابها من قبل، والأمر الغريب أن الانجاب منه. أما إيون فينتابه الغضب ويقرر مواجهة شرور أبوللو حين يسمع من كريوسا ماحدث لـ"صديقة" لها، كما تقول له. وحين يعترف كزوثوس بأبوته لإيون فإنه يعترف بطيشه في مرحلة الشباب، ويقبل إيون الوضع لأنه قد يكون ابناً غير شرعى له. لكن الجوقة تعلن عدم اقتناعها: "هذه النبوءة تقلقنى لأنها قد تكون

خدعة". ثم تقوم الجوقة بإخبار كريوسا بأمر إيون فتصب جام غضبها على أبوللو وتدبر لقتل إيون. ثم يأتى في النهاية اعتراف الكاهنة، التى تحضر المهد الذى تدعى أن إيون وجد فيه، ومعه بعض الأقمطة. وحين يفحص إيون المهد يتعجب من معجزة كونه يبدو جديدا تماما، لكن كريوسا تصف قطعة منسوجة مخفية فى المهد، وهكذا يقبل إيون حقيقة أن كريوسا هى أمه. أما الشئ الذى لا يستطيع تصديقه فهو أن أبوللو هو أباه: "اسمعى يا أماه، ألم تستسلمى لعلاقة حب سرية -مثلما تفعل الفتيات- ثم تلقين بتبعة الأمر على أحد الآلهة؟". لكن كروسا لن تعترف بمثل هذا الأمر مما يتسبب فى عدم تصديق إيون الذى يقرر اقتحام المعبد وطلب الحقيقة كاملة من أبوللو. فى هذه اللحظة بالتحديد تصل إلهة أثينا "بالنيابة عن أبوللو الذى اعتقد أنه من الخطأ الكشف عن نفسه لكم". وتقص أثينا قصتها وتعلن أن كزوثوس سوف يظل جاهلا بحقائق الماضى حتى يظل سعيدا. وهكذا يقبل إيون فى النهاية قصة ما حدث لأمه فى الماضى.

هذه قصة غريبة أخلاقيا، فسلسلة الانقلابات يمكن أن تفسر باعتبارها ردود فعل إنسانية مضادة للخطط المحنكة التى يضعها الآلهة والإلهات، ولكن ربما كان لسلسلة الأحداث المتصلة غرضا أكثر عمقا من إضفاء الشكوك على حيادية النبوءة فى دلفى. فنحن نجد على سبيل المثال تركيزا أكبر على انحراف رؤية المنظر فى مسرح بيركليس. فالمسرحية الداخلية تفتتح على إيون وهو يكتسح خشبة المسرح مطاردا بالقوس والسهام تلك الطيور التى تحاول أن تبني أعشاشها على أقاريز المعبد. والجوقة تصل وكأنها مجموعة من السياح وقد هبطت من الحافلة القادمة من أثينا، فهي تبدى إعجابها بالأقاريز وكأنها تشير إلى الرسوم النظرية المركبة أو أنها تسخر من قلتها فى المشهد. والقول بأن الجوقة تبدى إعجابها بمعبد دلفى لأن واجهته مزينة كأي معبد فى أثينا يمكن أن يفسر باعتباره اعترافا بجمال فناء بيركليس كله والذى كان قد استكمل أخيرا بعد سنوات طويلة من العمل. أما الشئ الصعب التصديق فهو أن تعطى الجوقة كل هذه الأنوار دون هدف محدد.

ونفس الشيء يمكن أن يقال عن التذكارات التي تظهر جديدة بشكل يدل على وجود معجزة: فالكاهنة وإيون وكريوس يلفتون الأنظار الى هذه الأشياء التي تصبح مركز المشهد بنفس القدر الذي تتحول به الجرة والقوس الى مركز للمشهد في مسرحيتي سوفوكليس الكترا و فيلوكتيتوس. ولنفس السبب تكون جدة المهد شيئا أكبر من مجرد تحسين طفيف، فيما تكون قدرة كريوسا على الوصف التفصيلي الدقيق لمحتوياته وسيلة لتركيز انتباه المتفرجين على موضوعات فيزيقية يستطيعون الوثوق بها والنظر اليها نظرة جدية تتعارض مع تقلبات النفس الانسانية.

ربما كان الغرض الرئيسى لهذه المسرحية الملفتة والمثيرة يكمن هنا. فالتفسيرات المرتبطة بالمسرحيات العظمى متعددة ولها عمقها، وهى تفسيرات تعتمد إما على الفهم الحميمى لخلفياتها الاجتماعية أو على المناقشة الضيقة المحدودة التي أصبح من الصعب الآن فك مغاليقها. فإذا ماتم تحديد مرجعية مسرحية إيون إلى الانسان وإلى إطار مسرحى مستقر فإنها لن تكون فى تلك الحالة مسرحية غير منطقية ولن تكون مرحلة انتقال بين الأنواع المسرحية المتصارعة. إن المسرحية تستكشف عالما مسرحيا يعتمد على رد فعل الانسان تجاه أحداث غريبة، وهى فى هذا تقترب من نوعية بعينها من المسرحيات الكوميدية شأن بقية المسرحيات التي ناقشناها فى هذا الفصل، أما أن تكون حبكةها استشرافا للكوميديا الجديدة فأمر من محاسن الصدق ولكنه ليس السبب المنطقى لكتابتها. إن ماكتبه يوربيديس لكى يقدم للمتفرجين هو مسرحية تنتمى الى كوميديا المتناقضات.

تتولد الكوميديا فى مسرحية كيكلوبليس من ربود الفعل الجروتسكية لأحداث تراجيدية فى جوهرها، ومسرحية الكستيس تستخدم فظاظة هرقل لإظهار قسوة فؤاد أدميتوس وهكذا تتطور هذه القسوة الى نوع من الحساسية بسبب إظهار هرقل للجانب الحسن فى طبيعته. أما فى مسرحية افيجينيا فى تاوروس فبوسعنا أن نرى عواطف الحب الحقيقية برغم الظروف المعاكسة، كما أن مهارة الصقل فى مسرحية هيلينى تظهر ما هو إنسانى معنى ومبنى. أما هنا فى إيون فالشخصيات تظهر

متناقضة ومصطنعة بل وقاتلة، والمتفرج يظل متأرجح الثقة من لحظة الى أخرى فيمن يجب أن يعطى تعاطفه أو فيمن يجب أن يضع ثقته. وكما هو الشأن مع الجوقة التي تبدى إعجابها بالمنظر المسرحي ولكنها تظهر تشككها فى النبوءة فإن العديد من المقولات لا تتعدى كونها واجهة خارجية فقط.

كل هذا يحدث حتى لحظة إظهار التذكارات، فهذه اللحظة تعيد الشخصيات إلى منطلقاتها الأولية: فكريوسا وإيون يعودان إلى اللحظة التي تمزقت فيها أواصر علاقتهما. وبرغم خيالية تلك التذكارات فإن الشخصيات تكون قادرة عن طريقها على تجديد نفسها وعلى البدء فى التنامى. ورغم غموض موقف كزوثوس إلا أنه يرضى بما يحصل عليه فى النهاية. فالآلهة ربما لا تبدو معصومة لكنها على الأقل قادرة على إصلاح ما تفسده الآلهة الأخرى، وهكذا تحصل كريوسا وإيون على النجاح متجاوزين كل العقبات المؤقتة فى المسرحية.

ربما كان من السهل رفض يوربيديس باعتباره متشائما من السلوك الانسانى، ولكن ربما كان هذا هو السبب فى أن النقاد يبحثون فى مسرحياته، حتى المسرحيات المرحية منها، عن ماهو متجههم على حساب ماهو متفائل. ومسرحيات يوربيديس غالبا ماتكون جادة، كما أن كوميديات أريستوفانيس غالبا ماكانت جادة، إلا أنها مع ذلك كوميديات رغم أى توصيفات مهرجانية. وبهذه السمة فإن اللوحة الكوميدية أضافت أبعادا جديدة إلى الكاتب الثائر على المقدسات، كما أنها قدمت له الفرصة لاستكشاف الصورة المسرحية بطريقة أعمق وأعرض.

مات يوربيديس وسوقوكليس عام ٤٠٥ ق.م، وقد تم تقديم ثلاث من المسرحيات الباقية لدينا لأول مرة بعد وفاتهما. وفى تلك الفترة، من وجهة نظر هذه الدراسة، كانت التراجيديات الإغريقية تقترب من نهايتها. لقد استمرت المهرجانات، وكتبت مسرحيات تراجيدية جديدة، ولكن النظرة العامة كانت تدل على أن القليل منها كان ابتكارا جديدا أو يستحق التقييم جنبا إلى جنب مع أعمال أساتذة القرن الخامس، وقد كان بوسع

أريستوفانيس فى مسرحية الضفادع أن يتنبأ بما سيحدث. وبما أن المسرح مرآة مجتمعه فإن بوسعنا القول أن أقول التراجيديا كان يعكس إنقضاء العصر الذهبى. وربما كان بوسعنا أن نضيف أن حافز هؤلاء الكتاب قد خلقتة الخلطة الفريدة للظروف السياسية والاجتماعية، وهي الظروف التي شهدت إزدهار وسقوط الامبراطورية الأثينية. أم هل كان السبب هو أن كتاب التراجيديا الثلاثة قد استنفدوا بمناهجهم المتفردة أساليب العرض المسرحى بحيث عجز المسرح الأثينى بعدها عن استيعاب المزيد من الإضافات الجديدة، على الأقل فيما يتعلق بطريقة معالجة الموضوعات الجادة؟

وإذا ما استثنينا سينيكا، فقد استغرق الأمر التراجيديا ألفى سنة لكى تجد لها شكلا بديلا. إن التراجيديا هى نتاج عصور جديدة: فحين تنجح رؤى الفرد فى فهم الجو العام وتحوله إلى شكل فنى حينئذ يكون هذا الفن أكثر المقولات صدقا عن عصره. إن المفهوم الاغريقى للمسرح يعد شهادة صادقة على أثينا الكلاسيكية، كما أنه أيضا يمثل المقياس الدقيق الذى يجب أن تقاس به كل التراجيديات التالية، بما فى ذلك التراجيديات الشكسبيرية. وهذه القيمة النموذجية تنبع من المسرحيات ذاتها كما تنبع من كتاب المسرح، لكنها تكمن فى نهضة فنية وروحية مشتركة وهي النهضة التى وضعت تجربة المتفرجين جميعهم فى طليعة مقدساتها. لقد أوصل ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس القواعد الأساسية للمسرح الى حدود كمالها.

خاتمة

إن أى خاتمة يجب أن تكون تلخيصا بليغا ومركزا، انطلاقا من المبدأ القديم لكتابة المقالات بأن عليك أن توضح ماستتكم عنه، ثم أن تقول ماتريد أن تقول ثم توضح أنك قلت ما أردت أن تقول، أو أن الخاتمة هى حديث وداع شعري على لسان البطل يطلب فيه من القراء التمنيات الطيبة. ولكن هذه الخاتمة لا تنتمى إلى أى من الطريقتين، رغم أن فيها أشياء من كليهما. إنما رجاء من كل مسرحيات الأغريق التراجيدية بأن ينظر إليها باعتبارها جديرة باهتمام الأرواح المسرحية الكبرى شأنها فى ذلك شأن مسرحيات شكسبير: أن ينظر إلى التراجيديا الإغريقية كجسد عضوى وليس كجسد ميت.

إن مسرحيات شكسبير يعاد تقديمها على المسرح منذ عصر عودة الملكية باعتبارها جزءاً راسخاً من نظام عروض مسرحنا. إن الأشباح المختلطة لبعض الحقب قد تؤدي إلى دهشتنا من المنطق الذي كان سائدا فيها، ولكن إذا كانت مسرحية ماكبث حافلة بالساحرات الراقصات ومسرحية الملك لير بالنهايات السعيدة، وهى أشياء قد تبدو غير مستساغة للمتفرج الحديث كما كانت كذلك لعصر شكسبير فإننا يجب أن نحى رغبة كل عصر فى مشاهدة هذه المسرحيات مجسدة على المسرح. إن شكسبير لم يكن جوادا رابحاً دائماً، لكنه على أى حال مازال حيا.

"إن المسرحيات الكلاسيكية من وجهة نظري تتطلب إعادة اكتشاف كل عشر سنوات أو مايقرب منها. فالعناصر التقليدية فيها يجب أن يتم تقييمها وتسليمها للأجيال التالية، وفى نفس الوقت فإن على الممثل أن يساهم بتقديم منظور عصرى لهذه المسرحيات من داخلها". هذا ماكتبه السير چون جيلجود، ولكنه حين يتحدث عن المسرحيات الكلاسيكية فإنه يعنى شكسبير، وربما جورج فاركوهار، وشريدان، وإيسن، وتشيكوف، وبرناردشو.

وقد كتب أوليفر تابلين عبارة مثيرة للإعجاب فى نهاية كتابة التراجيڤيا الإغريقية فى حال الفعل عن موقف المسرحيات الاغريقية كقطع مسرحية، وكتب فصلا بعنوان "المسرحيات الدائرية فى المسارح المربعة" وفيه يمدح طرق تجسيد المسرحيات الكلاسيكية: "...شهدت المائة عام الأخيرة عددا ضخماً من المسرحيات التراجيڤية الإغريقية على خشبة المسرح بعد توقف دام ١٥٠٠ سنة" ^(١) وبرغم إطرائى على تفاؤله إلا أننى يجب أن أتوقف عند تقييمه لإعادة تقديم المسرحيات الاغريقية بأنه "عدد ضخم". إننى أرى أنه عدد ضئيل، على الأقل على مستوى المحترفين، إذا ما قورن بحجم الريبرتوار وبمدى شعبية دراما عصر النهضة. وإذا ما استثنينا بعض المحاولات الناجحة فى مسرحى جرينتش وميرميد، فإن عدد المسرحيات التراجيڤية الكلاسيكية التى قدمت على مسارحنا المحترفة خلال الأربعين عاما الماضية يمكن عدّها على أصابع اليدين.

ولكن ماهو السبب فى ذلك؟ إن المسرحيات الإغريقية مازال لها تقاليد عرض فى موطنها فى اليونان، وإن كان بعض هذه التقاليد يتسم ببعض البلادة. فهل تفتقد هذه المسرحيات التأثير المناسب؟ إن شكسبير قد اكتسب جماهيرية واسعة فى روسيا والصين وجنوب أفريقيا، برغم الصعوبات الناتجة عن الترجمة. ربما يعود السبب إذن الى حيكات وشخصيات الدراما الاغريقية المبنية على الأساطير، ولكن المسرح الأوروبى يتقبل الأساطير الاغريقية للتراجيڤيات الكلاسيكية ويحول تلك الأساطير الى مادة أولية لإبداعاته الجديدة. وفى القرن الحالى وحده يمكننا أن نشير إلى سترافينسكى ومارتا جراهام وسارتر وكوكتو وأونيل ومسرحيات اليوت المضجرة. الإجابة إذن بالنفى لأن تلك الحيكات والشخصيات قد ألهمت ممارسى المسرح سواء أكانت النتيجة جيدة أم، وهو الأرجح، سيئة.

ليس بوسعى إلا أن أفترض أن المسرحيات ذاتها فيها شئ أدى الى تخويف المخرجين الكبار. إن هناك إعادة تقديم للعديد من المسرحيات بالطبع: مثل الأورستية

1- *Greek Tragedy in Action*, London, Methuen, 1978.p.172.

وأوديب ملكا على يدى راينهارت، و أوديب ملكا على يدى تايرون جاترى، وأنتيجونى على يدى تايروف ونسخة أخرى على يدى بريخت، و ميديا على يدى أخلبكوف، ولكن كيف يمكن أن نفسر أن المخرجين المؤهلين لاستخدام الأقنعة فى عروضهم، مثل ميرهود وكوبو وجورج ديفين وبيتر بروك، قد تجاهلوا مجموعة من المسرحيات المكتوبة للأداء بالقناع؟

خلال السنوات القليلة الماضية حاولت فرقة شكسبير الملكية وفرقة المسرح القومى (البريطانى) إعادة التوازن المفقود، ولكن النتائج كانت متباينة ففى فرقة شكسبير الملكية أخرج جون بارتون عرض الإغريق وهو تشكيلة من مسرحيات كتاب التراجيديا الثلاثة إضافة إلى مسرحية من تأليفه. لقد قدم بارتون العرض وكأنه سلسلة واحدة تقص قصة واحدة وهكذا ظهرت شخصيتا أجاممنون وشخصيتا هيلينى وشخصيتا إلكترا فى أى مسرحيتين وكأنهما يمثلان شخصيتا واحدة. ومسرحيتا إلكترا وحدهما تثبتان خطأ مثل هذا التصور، فقد كان بوسع يوربيديس أن يكتب أورستية كما كان بوسعه أن يكتب إلكترا لأن الكتابة عن شخصيات كانت أحد الخيارات المطروحة فى التراجيديا الإغريقية، فبوسع الكاتب إعادة رسم الشخصيات حتى لو كانت ظروفها محددة بشكل كبير.

أما المسرح القومى، المنوط به إحياء ذخائر المسرحيات العالمية، فقد قدم محاولة مبكرة وغير بارزة مع سوفوكليس حين قدم له فيلوكليتيس (أعيد تقديمها مؤخرا فى مانشستر رويال اكستشانج) ومغازلة لعابدات باخوس فى تصرف حر على يدى الكاتب النيجيرى وول شوينكا، ثم مؤخرا تم تقديم الأورستية عن طريق القناع بإخراج سير بيتر هول. وترجمة تونى هاريسون تمثل خطوة عظمى فى تركيباتها الخيالية. ولكن اللغة المسموعة سيطرت على اللغة المرئية فى العرض المسرحى، وكان هذا على حساب القناع. إن الجوانب الايجابية لمثل هذه العروض عديدة ولكن يجب النظر إلى الإغريق والأورستية باعتبارها فرصتان ضائعتان.

من السهل، فى ضوء هذا الكتاب، أن ننسب سلبيات مثل هذه العروض إلى انحياز أصحابها للكلمة المنطوقة، ولكن هذا يعتبر تبسيطاً مَخْلاً. ولكن الواضح أن النقص الكامن فى الإغريق و الأورستية يعود إلى افتقاد روح العروض الأصلية، وهى تلك السمة التى جعلت من العروض المسرحية فى أثينا تجربة ثرية للعواطف والعقل على حد سواء، تلك السمة التى حاول أرسطو تبريرها بعد أن كانت تخيف أفلاطون. لقد كانت تلك الروح هى التى ضمنت الحشود الجماهيرية من الصباح حتى المساء لمدة ثلاثة أيام لكى يشاهدوا هذه العروض الأولى. لقد كانت تلك الروح أكبر بكثير من أن تكون مجرد لغة.

ولكن هناك بعض العلامات المشجعة: ففي برلين عاد بيتر شتاين إلى الاهتمامات الأساسية للمسرح الإغريقى لعرضة مشروع العصور القديمة، كما أنه طبق مفهومه الشخصى عن الحرفة المسرحية على المبادئ الأساسية التى اكتشفها. كما قام لى بريور بقسر سوفوكليس على التحول إلى سياق الموسيقى الانجليزية فى عرضة الإنجيل فى كولونوس، ولقيت التجربة نجاحاً مذهلاً. إن كل ما يحتاجه الأمر هو الانتباه إلى أهداف الكاتب المسرحى الأولى وترجمة هذه الأهداف إلى عناصر يستطيع المتفرج المعاصر فهمها. وموضوعات المسرحيات أكثر آنية مما نتصور: شن الحرب باسم الوطنية، والتهيج السياسى لليساى أو اليمين، وفضائل ومساوئ الفردانية، وسلطة القانون فى علاقته بهؤلاء الذين يتصورون أنفسهم أعلى منها باسم المنزلة أو القضايا السياسية، وهذه الموضوعات ملتصقة بالواقع إلى حد بعيد. كما أن هناك تلك الموضوعات الخالدة، وهى الموضوعات التى عالجها شكسبير أيضاً: واجبات الصداقة والقربة، وتأكيد القيم الروحية والبحث عن الشفقة إزاء كل العقبات الكاسحة.

لا يوجد سبب يمنع من ظهور التراجيديات الإغريقية بشكل مستمر على خشبة المسرح المعاصر شأن المسرحيات التى تنتمى إلى أى عصر آخر من العصور المسرحية المزدهرة. فهذه التراجيديات قابلة "لإعادة النظر" التى تحدث عنها جيلجود شأن أى مسرحيات كلاسيكية أخرى وليس الاكتفاء بالقلّة المعروفة منها. لا بد من وجود مكان

دائم على خشبات مسرحنا مسرحيات مثل بروميتيوس و نساء تراخيس و الكستيس و جنون هرقل و إيون وغيرهم الكثير، فكل هذه المسرحيات تتبع من رؤيا جيل من كتاب المسرح يقال أنه خلق التقاليد الأوربية. إن اختبار مثل هذه المقولة لا بد وأن يتم على خشبة المسرح التي تضمن إعادة تخصيص قيم العرض المسرحي التي أدت إلى نجاح العروض الأولى لتلك المسرحيات بشئ من دينامياتها الأصلية.

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد مرويش
٢- الوثنية والإسلام	ك . مانهو باننيكار	ت: أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتتكورفا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح/ وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكي
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى
١١-مختارات	فيسوفا شيعبوريسكا	ت : هناء عبدالفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد برلونسون وليرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣- بيانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥- الحركات الفنية	ادوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفي
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضي/ حسين الشنيخ/ منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائي فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يعنى طريف الخولي/ بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العناني
٢٢-مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصري
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مشوى	مولانا جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت: نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت: منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب . كارس	ت: بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك . مانهو باننيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كامين	ت: عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	ا. ج . هويكتز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

٢٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
٢٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٢٧ - واحة سيوه وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت: جمال عبدالرحيم
٢٨ - نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٢٩- الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت. محمد عبد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحي/ محمود ماجد
٤٢ عالم ماك	بنجامين باربر	ت. أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت. المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أضياف	ألوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغفور	روبرت ج دنيا - جون ف آ فاين	ت . أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت . محمود السيد
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت. مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستي	ت. د. محمد أبو العطا
٤٩ - العلاج النفسي التدعيمي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج .	ت. لطفى فطيم وعادل دمرداش
	روجسيفيتز وروجر بيل	
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	آ . ف . ألنجنون	ت. محمد يرادة وعثمانى الميلود ويوسف الانطكى
٥١ - الدراما والتعليم	تأليف : ج . مايكل والتون	ت. مرسى سعد الدين .
٥٢ - المفهوم الإغريقى للمسرح		ت : د . محسن مصيلحي

المشروع القومى للترجمة (نحت الطبع)

تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٣)
حضارة مصر الفرعونية
المختار من نقد ت . س . إليوت
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية
التصميم والشكل
خمس مسرحيات أندلسية
السياسى العجوز
تاريخ السينما العالمية
منصور الحلاج
نتاشا العجوز وقصص أخرى
الإسلام فى البلقان
ما وراء العلم
السيدة لا تصلح إلا للرمى
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين
الهم الإنسانى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٠٢٢٣ / ١٩٩٨

الترقيم الدولي (4 - 042 - 305 - 977 - I. S. B. N)

THE GREEK SENSE OF THEATRE TRAGEDY REVIEWED

J. Michael Walton

كان المسرح الإغريقي فناً أدائياً يحتوى على الدراما والرقص والموسيقى ، غير أن معرفتنا الحالية الناقصة بطبيعة هذا العرض لا يجب أن تقف حجر عثرة في إعادة تقييم آثاره المتبقية ، ولا في معرفة ما إذا كانت تلك النصوص تحتوى على مفهوم للمسرح ولإمكانياته كما فهمه واستكشفه كتاب التراجيديات الأثينيون كصناع مسرحيات وممارسين .

إن بقاء هذه المسرحيات ، بالرغم من قلة عددها ، قد ساعد على اهتمام النقد الأدبي بها ، عبر السنين ، وقد بقيت مجموعة التراجيديات الآتيكية حتى العصور الوسطى كوسيلة وحيدة لفهم فن الدراما بمحاذاة فنون النحت ، والرسم ، والموسيقى ، والأدب . وقد ظل الأدب أكثرهم التصاقاً بالدراما ، ولأن الدراما كانت متاحة من خلال الطباعة فإن الصفحة المكتوبة ظلت أكثر الأماكن مناسبة لها .

هذا الكتاب - على حد قول المؤلف نفسه - ليس مخصصاً كدراسة شاملة للمسرح الإغريقي أو لمسرحياته التراجيدية ، فقد تم التعامل مع بعض المسرحيات العالمية العظيمة وتلخيصها في صفحات قليلة ، مع التركيز على عنصر واحد من عناصرها . كما أنه ليس من غاياتي تقديم تركيبة نموذجية formula للمخرجين لتقديم التراجيديات الإغريقية . ما أتمنى أن أكون قد نجحت في تقديمه هو لفت الانتباه إلى عنصر واحد في صنع المسرحيات ، ذلك العنصر الذي أعتقد أن الأولوية كانت له في عقول ممارسي المسرح ، والذي تم تجاهله كثيراً بسبب متطلبات الدراسات الكلاسيكية . والإغريق لم يستخدموا الإرشادات المسرحية ، على الأقل في النصوص المكتوبة كما وصلت إلى القارئ المعاصر ، كما لا يوجد تراث من النقد المعاصر لكى يساعدنا على رؤية العروض المسرحية كما رآها متفرجوها الأوائل ، كما لا يوجد دليل لحرف خشبة المسرح يعطينا النصيحة الحاسمة عن شكل وتقاليد المسرح الإغريقي .